THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR U. Erika Lefèvre

TITLE OF THESIS LA DESCRIPTION DE LA FEMME DANS LES ROMANCES FRANÇAISES AU MOYEN AGE

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED 1977

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LA DESCRIPTION DE LA FEMME DANS LES ROMANCES FRANÇAISES AU MOYEN AGE

by



U. Erika Lefèvre

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1977

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled LA DESCRIPTION DE LA FEMME DANS LES ROMANCES FRANÇAISES AU MOYEN AGE submitted by U. Erika Lefèvre in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

RESUME

A notre époque le rôle de la femme dans la société et dans la littérature est un sujet de plus en plus étudié. Sa description physique, ses rapports avec l'homme et sa situation sociologique sont des questions de grand intérêt. Le moyen âge a aussi mis en valeur l'importance de la femme vis-à-vis de l'homme et de l'amour. Puisque le point de vue de cette littérature médiévale est souvent masculin, la femme, vue et décrite par l'homme, est louée ou blâmée selon la prédilection de l'auteur. La poésie examinée ici, les romances françaises qui datent probablement du XIIe et du XIIIe siècles, présente un portrait favorable de la femme qui aime et est naturellement aimée, car elle est belle. Sa beauté physique englobe et explique tout: ses traits de caractère, son état privilégié dans la société, sa richesse et surtout son amour. La description de sa beauté parfaite domine le portrait des personnages qui peuplent ces poèmes. Dans cette étude on observe et analyse les techniques descriptives et le contenu de la description des trois personnages principaux des romances: le beau héros, la belle héroïne, et le mari vilain. Les résultats de cet examen servent de module à l'esthétique masculine et féminine établie dans d'autres genres de la littérature médiévale.

ABSTRACT

In our present day and age the role of the woman in society and in literature is a much-studied topic. Her physical and moral description, her relationships with men, and especially her sociological position are matters of great interest. The Middle Ages also valued the importance of the woman vis-à-vis man and love. Since medieval literature is often written from a masculine point of view, woman, observed and described by man, is praised or damned depending upon the author's predilection. The poetry examined here, that is, the romances which probably date from the twelfth and thirteenth centuries, presents a favorable portrait of the woman who loves and is naturally loved in return simply because she is beautiful. Her physical beauty encompasses and explains everything about her: her character traits, her privileged position in society, her wealth, and especially her love. The description of her perfect beauty dominates the portraits of the other characters who appear in these poems. In this study the descriptive techniques as well as the content of the description of the three principal characters of the romances: the handsome hero, the beautiful heroine, and the wicked husband, are observed and analyzed. This analysis serves as a paradigm for the masculine and feminine aesthetic ideal established elsewhere in medieval literature.

REMERCIEMENTS

De ceux qui m'ont généreusement donné leur temps, leurs conseils et leur encouragement, je tiens à remercier le professeur E.D. Blodgett, W.J. Guthrie, et, en particulier, Alain, qui m'a accordé son appui constant et son aide inestimable.

On the greening meadows
I saw the wild stags treading,
oh my lover!

(*Cantiga de Amigo*
de Pero Meogo, fl. 1250)

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 1
CHAPITRE I LA DESCRIPTION DU HEROS ET DU MARI VILAIN 4
CHAPITRE II LA DESCRIPTION DE L'HEROINE 32
CHAPITRE III LA DESCRIPTION DE LA FEMME SELON L'ESTHETIQUE DU MOYEN AGE 60
CONCLUSION 95
BIBLIOGRAPHIE 96

INTRODUCTION

Le thème de la belle femme comme "la tres plus belle riens del munt"[1] qui attire le poète-amant et l'inspire à la poésie, n'appartient pas uniquement à la poésie lyrique du Nord de la France du XIIe et du XIIIe siècles. Son pareil se trouve partout à toute époque où les poètes chantent leur amour pour une femme. Au moyen âge, à l'époque romane, cet amour ne se sépare jamais de la beauté de la personne aimée, dont la perception engendre le désir d'aimer. "Le présentatif 'voir' régit presque toujours un terme concret, de sorte qu'il connote sans ambiguïté un désir sexuel."[2] Dans les *romances*, "voir une belle femme" est donc presque l'équivalent de "connaître une femme" de style biblique.

Le poète décrit ce qu'il voit--une belle femme, et, comme elle est le point focal de son poème, sans laquelle les autres personnages n'existeraient même pas comme personnages secondaires, il concentre tous ses efforts et son attention à la description de son héroïne, surtout à sa description physique. L'aspect physique se met au premier plan parce que tout dépend de la perception de l'"objet aimé." C'est

---

[1] Karl Bartsch, *Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles (Altfranzösische Romanzen und Pastourellen)*(1870; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1973), Livre I, 46, 15.

[2] Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (Paris: Seuil, 1972), p. 252.

par le moyen des sens physiques que l'amant fait la connaissance de la belle femme. Alors "voir" devient "désirer." Il est apparent que l'héroïne est souvent observée. Elle voit et elle est vue. Comme "objet" vu elle doit attirer l'attention de celui qui la voit. Et c'est principalement pour cette raison, semble-t-il, qu'il faut qu'elle soit d'une beauté incomparable. Ce qui attire le héros, c'est la beauté physique de la femme, ses gestes, ses regards, ses expressions de visage et ses mouvements. Il est évident que lorsqu'on voit quelqu'un, une certaine distance est nécessaire entre celui qui voit et ce qu'il voit. Dans les romances ces contacts à distance sont à relever. L'amant qui regarde la belle femme la voit comme si c'était une image dans un miroir. La beauté des deux êtres, le héros et l'héroïne, se reflètent l'un à l'autre. Les deux se reconnaissent comme "objets" beaux et donc dignes d'aimer et d'être aimés. Le troisième personnage important de ces chansons est le mari vilain, qui est vu et décrit par sa femme. Avant d'examiner les différentes techniques descriptives appliquées à la description de ces trois personnages principaux et spécifiquement en quoi cette description consiste, il est surtout important de déterminer par qui ces personnages sont vus. Ceci expliquera une des fonctions significatives de la beauté chez l'héroïne et de la laideur chez le mari vilain. En général, l'"objet" vu par le "sujet" voyant est physiquement décrit de sorte que l'héroïne, vue par le héros, doit être belle. En conséquence, le "mal mari," vu par sa femme est nécessairement laid, et, dans les chansons de toile où le héros devient l'"objet" vu et aimé au lieu du "sujet" voyant et aimant, lui aussi est physiquement décrit (1).

A cause de leur fonction différente dans le poème, ces trois personnages se distinguent et sont décrits de telle façon que leurs attributs correspondent sans exception aux préceptes de la beauté masculine et féminine, et de la laideur masculine. La belle femme figure comme le personnage principal dans ces chansons. Les autres, le héros et le mari vilain, se trouvent parmi ceux qui l'entourent. Cette étude est cependant consacrée à la description et à la technique descriptive de portrait de la belle femme. Il est néanmoins indispensable d'examiner ces éléments chez les autres personnages importants des romances aussi bien que chez les personnages qui animent d'autres oeuvres littéraires du XIIe et du XIIIe siècles. Et, en examinant l'esthétique médiévale en général, on arrive à un ensemble de formules et de motifs qui servent de module pour déterminer les caractéristiques des portraits de personnes qui se conforment à un idéal de beauté.

CHAPITRE I

LA DESCRIPTION DU HEROS ET DU MARI VILAIN

Dans les romances du recueil Romances et pastourelles françaises des XII[e] et XIII[e] siècles,[1] Premier Livre, le thème de la femme et sa beauté joue un rôle important. C'est un thème essentiel de cette poésie, semble-t-il, car il est souvent cité par les poètes comme leur raison d'aimer:

"Belle, l'amors ke me sorprent
vient de vostre fine biaultei,"
(70, 41-42)

dit l'un de ces poètes-amants. On dirait que c'est une formule qui s'exprime ainsi: la beauté mène à l'amour qui devient l'impulsion de la chanson ou du poème chanté. Aimer veut dire chanter chez ces poètes. Et si l'on aime, c'est parce qu'on a été attiré par la beauté de l'"objet aimé" et l'on chante cette beauté. C'est l'amour qui évoque la chanson, comme le dit une dame "jolivette" à sa compagne:

"j'ai au cuer joli
amors qui quierent ami,
qui me font chanter."
(48, 8-10)

Un autre poète, Colin Muset, déclare qu'il a "musé" et chanté:

por la bele au vis colore
de cuer joli
(73, 60-61)

---

[1] Karl Bartsch, Romances et pastourelles françaises des XII[e] et XIII[e] siècles (Altfranzösische Romanzen und Pastourellen)(1870; rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1973).

Ces romances, en général, parlent de l'amour. Ce sont des chansons qui expriment la joie ou la souffrance de l'amour. On soupire, on rêve, on se lamente, on pleure, on souffre ou l'on se réjouit, tout à cause de l'amour. Les personnages qui animent ces chansons aiment ardemment et leur "objet aimé," soit un homme soit une femme, est nécessairement beau. Il s'agit surtout de la beauté physique qui est un signe ou un reflet de la beauté et de la bonté du coeur.

Si on examine les passages où les mots "cuers" et "cors" sont employés, on voit une forte liaison entre les deux. C'est la dame au corps "gent," "bien fait" ou "gai" qui attire le "cuer de gent" (70, 15-16). Dans cette poésie, aimer est une question de coeur et de corps:

> "dame, cuer et cors vos prenes "
> (43, 23)

disait l'ami de la "sade plaisant brunette" qui se trouve seule et enceinte et se plaint d'avoir perdu son ami. La perte ou la séparation des amants est la raison pour laquelle on languit ou l'on se lamente. C'est l'absence physique de l'amant dont l'amante se plaint, surtout dans les chansons dites "de femmes."[2]

Puisque l'on veut examiner ces "chansons de femmes" plus tard, ainsi que les autres genres de romances de ce recueil, on se limite ici à des remarques générales. Il suffit de dire que l'héroïne souhaite la réunion physique avec son amant, ce qui arrive aussi chez

---

[2] Paul Zumthor, Essai de poétique médiévale (Paris: Editions du Seuil, 1972), p. 166.

le chevalier qui chevauche "par un destour" et s'arrête quand il trouve une belle dame qui soupire en chantant sa triste chanson:

"amis, riens ne mi vaut sons, note ne estive;
quant ne vos puis veoir, n'ai talent que plus vive."
(57, 4-5)

s'écrie la bele Ydoine, l'héroïne d'une des chansons de femmes. Et le chevalier qui s'arrête "entre Biaulieu et la nueve abeie" entend cette plainte:

"je ne sai dont li maus vient que j'ai,
mais ades loiaument amerai."
(65, 10-11)

Ces personnages vivent pour aimer et rien ne peut les en empêcher. Ils donnent leur coeur et leur corps à celui qui est digne d'être aimé. Il est rare qu'on donne l'un sans l'autre, comme "la dame au vis cler" qui dit à son chevalier:

"si li cors vos est eschis,
li cuers a vos se tient."
(38, 47-48)

On insiste sur l'aspect physique de la beauté, car on veut souligner l'aspect physique de l'amour ainsi engendré. Ces personnages aimants sont dignes d'aimer et d'être aimés par leurs qualités physiques qui sont étroitement liées à leurs autres traits comme leur âge, leur richesse, leurs traits de caractère, leurs vêtements, leur armure, leur lignage, et leur entourage.[3] Tous ces éléments se combinent pour compléter l'image physique de celui qui aime et est aimé.

---

[3] Voir Alice M. Colby, The Portrait in Twelfth-Century French Literature (Genève: Librairie Droz, 1965), p. 4.

Quant à la représentation physique de cette beauté, on la rencontre beaucoup plus souvent chez la jeune femme aimée que chez l'homme aimé. Bien qu'il apparaisse d'autres types de personnages dans ces poèmes, comme les parents de la jeune amoureuse, surtout la "male mere" (6; 8; 11; 14; 57; 58), ses soeurs (5 et 20) ou ses compagnes (21; 36; 47; 48), le futur mari choisi par les parents (8; 57; 58), on estime que les trois types de personnages: l'héroïne qui se dit la "belle dame" ou la "pucelle," le héros qui est le beau "cuens" ou chevalier, et le "mal mari" ou le mari vilain, sont les plus importants, car ils sont les plus souvent décrits. De ces trois, c'est l'héroïne qui joue le rôle principal. C'est d'elle que les chansons nous fournissent le plus grand nombre de détails physiques. On ne veut pas dire par là que les autres types peuvent nous échapper de vue. Au contraire, on croit que l'examen de la description des deux autres types, l'un, le bel homme, pour voir la différence entre la technique de la description de la beauté masculine et celle de la beauté féminine, et l'autre, le "mal mari," pour montrer la technique de la description de la laideur, ne peut que contribuer énormément à l'analyse de la description de la belle femme.

Afin de réduire les problèmes de compréhension et d'appréciation de cette poésie médiévale, on ajoute encore quelques remarques générales sur le caractère de cette poésie et de la description que l'on y trouve. D'une part, il faut tenir compte que la description des personnages dans ces poèmes ne consiste qu'en petits aperçus descriptifs, parfois en ". . . un simple désignatif chargé de connotations

(dame)" ou en ". . . un menu fragment de description."[4] Le portrait comme tel n'existe pas dans ces chansons, mais plutôt dans les romans du XIIe siècle.[5] D'autre part, il est évident qu'on ne cherche pas l'originalité dans ses fragments descriptifs. Il n'y a que des formules descriptives et leurs variantes. Et c'est ce réseau de formules que l'on veut examiner ici.

Avant de se lancer dans l'étude de la description des personnages, il faut s'occuper de la question des romances comme genre littéraire. Il est apparent que les poèmes groupés ensemble par Bartsch sous le titre de "romances" ne sont pas d'une classe homogène. Selon Jean Frappier dans son étude, La Poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles, le recueil de Bartsch, Livre I, contient des chansons de toile ou chansons d'histoire, des chansons de "mal mariée," des chansons de danse, des reverdies, et des pastourelles.[6] Quoique Zumthor nous mette en garde contre la terminologie médiévale, qui, d'après lui, "reste vague et fluente,"[7] on jette un coup d'oeil sur l'emploi de ces termes. Les chansons de toile, de malmariée et de nonnette peuvent être classées ensemble sous le nom de "chansons de femmes," car elles mettent la jeune femme au premier plan. Ces chansons de femmes, dit Zumthor, sont "une sous-classe d'un ensemble

---

[4] Zumthor, p. 90.

[5] Voir Colby, p. 5.

[6] Voir Jean Frappier, La Poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles (Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1963).

[7] Zumthor, p. 158.

plus vaste dans lequel on rangerait une bonne partie de ce que Bartsch . . . réunissait sous l'appellation, sans doute volontairement vague, de "Romanzen und Pastourellen": groupe dont l'unité consiste en ce qu'un exposé narratif est assumé par le chant. . . ."[8] L'aspect narratif de ces chansons est à retenir. A ce propos, l'analyse de Zumthor sur la différence entre le chant narratif et le récit chanté est pertinente.[9] Les chansons de malmariée sont de cadre narratif, ainsi que les chansons de toile qui racontent une histoire complète. Quant à leurs thèmes, les mêmes sujets sont traités. Une jeune femme, pucelle ou jeune mariée, confesse son amour pour son ami, pleure son absence, montre son opposition à ses parents qui veulent la marier à quelqu'un d'autre, et dans le cas de la jeune "malmariée," montre sa haine pour son mari.

La question des chansons de toile a fait couler beaucoup d'encre. On a beaucoup spéculé sur leurs origines, leur place dans la poésie médiévale, leur importance et leur influence. Tout cela ne nous occupe pas ici. Mais ce qui nous intéresse principalement, c'est le contenu et l'analyse du texte, à savoir si la description des personnages dans ce genre de romance diffère de celle qu'on trouve dans les autres romances.

Pour déterminer lesquelles des romances sont les chansons de toile, on consulte Zumthor qui dit: "Nous possédons 9 chansons de toile proprement dites complètes: Bartsch 1 à 4, 6 à 8, 10 et 58...

---

[8] Zumthor, p. 166.

[9] Zumthor, pp. 286-338.

D'autres numéros de Bartsch sont des fragments: 12, réduit à deux strophes, manifestement initiales d'un texte plus long; 14 et 16, à une strophe inductive; 17, morceau assez mal identifiable."[10] Ce qui caractérise ces chansons, c'est que le personnage central autour duquel le drame se déroule est la belle femme. C'est elle, la bele Erembours, la bele Aiglentine, la belle Amelot, qui prend l'initiative, en criant à son ami de s'arrêter chez elle, en allant chez son ami pour lui demander de l'épouser, en insistant à ses parents d'épouser celui qu'elle aime. Ces jeunes filles sont "des personnages féminins qui ont une âme, c'est-à-dire une ferveur, une soif de bonheur, une tendresse qui n'est propre qu'à la femme amoureuse," dit Jean-Charles Payen. Et, continue-t-il, dans les chansons de toile on voit "vivre, aimer et souffrir des femmes de chair, dont la présence et la complainte émeuvent."[11]

Il faut admettre que la description de ces "femmes de chair" est plutôt rare et courte. Presque toutes ces héroînes s'identifient par leur nom précédé de l'adjectif "bele": bele Erembours, bele Aiglentine, bele Doette, belle Yzabel, bele Yolanz, bele Aye, belle Amelot, bele Aude, bele Doe. On conclut par là que la beauté de la jeune fille est une partie intégrale de son identité, aussi importante

---

[10]Zumthor, p. 289.

[11] Jean-Charles Payen, "Figures féminines dans le roman médiéval français" dans Entretiens sur la Renaissance du XIIe siècle (Paris: Mouton, 1968), p. 409.

que son nom. Ensuite, ils s'y ajoutent parfois des détails descriptifs sur ce personnage. Bien que ces occasions ne soient pas très nombreuses, en voici quelques exemples:

"je voil veoir desoz vostre gent cors."
(2, 13)

ja vos requiert Aiglentine au vis cler,
(2, 40)

"on m'apeleivet fille d'anpereor,"
(4, 12)

son bial chief blonc mist fuers per un crenel.
(4, 2)

Puisque ces pièces contiennent des éléments descriptifs qui ne diffèrent qu'en leur quantité, on ne les analyse pas à part. Mais nos remarques sur la description des personnages principaux s'appliquent aussi bien à ces poèmes qu'aux autres romances. Les fragments descriptifs qui s'y trouvent montrent les mêmes qualités du héros et de l'héroïne que celles des autres chansons.

Les chansons de malmariée ne nous donnent pas plus de détails descriptifs sur la jeune femme. Mais c'est dans ces poèmes très nombreux qu'apparaît le "mal mari" qui représente la laideur physique et morale. Comme chansons de malmariée Zumthor identifie les numéros 22 à 26 de Bartsch qui sont "lyriques," ainsi que les numéros 21; 35; 41; 42; 45; 51; 64; 65; 72 (de cadre narratif), "virtuel dans le n° 9 . . ."[12]; et les numéros 36, 47 et 67 qui sont sous forme de débat.

---

[12] Zumthor, p. 287.

Il n'y a que deux poèmes dans le recueil de Bartsch qui appartiennent au groupe de "chansons de nonnette" (33 et 34). Il s'agit d'une jeune fille devenue nonne contre son gré. Et elle se plaint ainsi:

"je sant les douls mals   leis ma senturete.
malois soit de deu   ki me fist nonnete."
(33, 5-6)

Elle préférerait mener une bonne vie. Que celui qui l'aime vienne! souhaite-t-elle. "Thématiquement," dit Zumthor, "c'est sans doute là une parodie ironique de la chanson de malmariée."[13] Et il montre que la forme et le contenu de la chanson numéro 34 sont parallèles à ceux des chansons de malmariée. Comme dans le cas des chansons de toile et des chansons de malmariée, la description des nonnettes n'est pas abondante, mais elle n'est pas absente non plus. Le numéro 33 en fournit un exemple:

"car il est jolis   et je seux jonete."
(33, 22)

Pour les reverdies, Frappier signale que les numéros 27, 28, 29, 30[a] et 30[b] de Bartsch appartiennent à ce genre de poésie. Afin de définir les reverdies, il dit que ce sont des chansons qui "se rapportent au printemps et à la fête de mai, mais certaines d'entre elles décrivent plus spécialement la renaissance de la nature, l'épanouissement des feuillages, les fleurs, le chant des oiseaux, surtout du rossignol."[14] Etant donnée cette définition, il serait tout de même difficile de distinguer entre ce genre poétique et les

---

[13] Zumthor, p. 300.

[14] Frappier, pp. 25-28.

autres genres de romances qui ont pour leur cadre narratif ces mêmes éléments (le printemps, les fleurs, le chant des oiseaux). Zumthor dit à ce sujet que lorsqu'il s'agit du terme "reverdie," "on ne sait trop ce qu'on entendait par là."[15] Et il met le numéro 28 à part, car il le considère inclassable.[16]

Quant aux pastourelles, Zumthor relève les numéros 62 et 71 des romances. Il définit ce genre comme un "chant narratif de Rencontre, caractérisé par la dénomination de l'objet, 'pastoure,' ou 'touse' ou leurs diminutifs, rarement un autre terme de même sens ou un prénom à connotation paysanne, selon le registre de la bonne vie. Le sujet 'je' est en général référé au terme 'chevalier'; exceptionnellement, à un désignatif masculin à même connotation régistrale que 'pastoure.'"[17]

En plus de ces genres de romances, il reste un certain nombre de poèmes qui sont inclassables. Parmi ces poèmes Zumthor groupe le numéro 13 et le numéro 28 de Bartsch qui sont "de caractère plus descriptif que narratif."[18] Le numéro 28 nous intéresse particulièrement, car la description de la jeune fille et de ses vêtements est très riche. Zumthor note le caractère irréel de la description dans cette chanson. On dirait que c'est l'image allégorique de la jeune fille qui est si soigneusement décrite, comme le portrait allégorique

---

[15] Zumthor, p. 158.

[16] Zumthor, p. 305.

[17] Zumthor, p. 302.

[18] Zumthor, p. 305.

du dieu d'amour dans le numéro 30[b]. En ce qui concerne la description, l'important est que ces deux poèmes présentent des portraits des personnages bien décrits si on les compare aux portraits moins incomplets.

Enfin, les remarques de Karl Bartsch dans son introduction aux romances et pastourelles s'appliquent au sujet de genres poétiques. Il nous dit que la distinction entre les romances et les pastourelles n'est pas toujours claire. Parmi les romances se trouvent des pièces qu'on peut à peine appeler "romances." "Ich habe hier manches hereingezogen, dem die Bezeichnung Romanze kaum zukommt, das man aber wegen seines lieblichen Inhalts gern sich gefallen lassen wird,"[19] dit-il. Et il signale que ce recueil de romances (Livre I) contient des motets (17), la chanson des trois soeurs (20), les chansons dans lesquelles les oiseaux jouent un rôle important (27 à 32), les chansons dans lesquelles le poète raconte son aventure en employant le pronom personnel de la première personne (je). Dans ces récits le poète est soit participant soit auditeur (35 à 52). Ces chansons se rapprochent des pastourelles et il y en a même qui sont désignées comme pastourelles (38). C'est à cause de la ressemblance de leur contenu et de leurs thèmes que Bartsch les a groupées avec les romances. "Fast immer ist es eine verheiratete Frau, die sich unglücklich fühlt, also das Lieblingsthema auch der volksthümlich gehaltenen Romanzen,"[20] explique-t-il. Ce que les pastourelles et les romances de ce recueil ont en commun, c'est le thème de la

---

[19] Bartsch, Introduction, p. x.

[20] Bartsch, Introduction, p. xi.

"malmariée" et de la femme soupirante car elle est malheureuse. Ce thème se trouve dans la chanson numéro 61 d'Audefroi, ainsi que dans les autres du même poète qui se comptent donc parmi les romances. Les chansons des autres poètes appartiennent au même genre de poète-participant ou poète-auditeur que les chansons anonymes numéros 35 à 52. Quant à l'appréciation de cette poésie, Bartsch termine ses remarques introductoires disant: "Es liegt in den Romanzen und Pastourellen ein Schatz echter Poesie."[21] A son avis, cette poésie est supérieure à celle de la tradition courtoise des poètes français qui n'ont que rarement réussi à exprimer, d'une façon vraie et intime, leurs sentiments. "Der frische und naive Geist, der in ihnen sprudelt, hebt sie weit über die Erzeugnisse der eigentlichen höfischen Kunstlyrik der Franzosen, die es nur selten zu wahrem und innigem Ausdruck des Gefühles gebracht hat,"[22] conclut-il.

Si on considère l'ensemble de ces romances--les chansons de femmes, les pastourelles, et les poèmes difficiles à classer--un groupement selon les thèmes, comme l'a fait Bartsch, est certainement acceptable. Mais dans ces romances il y a plus que les thèmes comme lieux communs. Le cadre du poème, les personnages qui y agissent, et la façon dont ils sont décrits en sont d'autres.

Reprenons alors les trois types de personnages décrits pour examiner là technique descriptive chez eux. Dans la description du héros, on note qu'il est dénué de traits physiques. Au lieu d'employer

---

21 Bartsch, Introduction, p. xvi.

22 Bartsch, Introduction, p. xvi.

des mots qui indiquent le corps ou les parties du corps, on emploie des adjectifs descriptifs tels que "beau" et "doux" qui apparaissent seuls ou dans une série d'adjectifs, mais jamais qualifiant un nom comme "corps" ou une partie du corps. Le seul exemple de l'emploi de l'un de ces adjectifs avec une partie du corps, c'est les "beaux bras" de l'amant dont on parle assez souvent (7; 10; 28; 36). Et la seule fois qu'on voit des adjectifs qualifier le mot "corps" est dans la description d'un couple: un chevalier et une demoiselle. Tous les deux sont décrits ensemble exactement de la même façon, en employant les mêmes mots, ce qui indique sans doute qu'ils sont inséparables et parfaitement unis l'un à l'autre:

> Cors orent gent et avenant,
> et molt tres bien dancoient.
> (63, 9-10)

C'est le seul emploi du mot "avenant" pour décrire un homme. Le mot "gent" s'emploie une autre fois dans le contexte masculin ("mon ami gent").[23] Pourtant on note que ces adjectifs, "gent" et "avenant," s'emploient souvent dans la description de la belle dame.

En général, tous ces adjectifs descriptifs nous donnent un registre de traits généraux et vagues qui suggèrent une formule de description chez l'homme aimé, le héros de ces chansons. Cette description, semble-t-il, diffère notamment de celle de l'homme vilain et de celle de la belle dame, l'héroïne de ces romances. Chez le bel homme aimé les adjectifs descriptifs ne sont pas suffisamment spécifiques pour faire un portrait du personnage décrit, tandis que

---

[23] Par exemple (39, 32).

chez la belle dame on a du moins une bonne esquisse. Quant à l'ordre de l'importance des éléments descriptifs, les traits de caractère du héros sont mis au premier plan et les traits physiques négligés. Dans la description de la femme par contre les traits physiques dominent les autres attributs. Il reste à ajouter qu'il n'y a pas de règles de description à discerner. Donc, on ne peut pas établir que chez l'homme aimé certains adjectifs précèdent d'autres ou s'emploient dans un certain ordre. Pour la description de la belle héroïne on ne peut pas dire que les traits physiques sont systématiquement énumérés dans un certain ordre ou que les traits généraux du personnage sont donnés avant ou après les traits spécifiques. Tout ce qu'on sait en analysant la technique descriptive dans ces poèmes, c'est la fréquence de l'emploi de certains éléments descriptifs et le contenu de cette description. De là on peut dire qu'un tel personnage ou type de personnage a tels traits physiques et tel caractère, s'habille d'une telle façon, s'entoure de telles gens, vient de telle famille et est de tel âge.

Pour la description du héros l'exemple du "cuens Raynauz" n'est pas typique:

gros par espaules, greles par lo baudre;
blonde ot lo poil, menu, recercle:
en nule terre n'ot si biau bacheler.
(1, 26-28)

Ceci est un cas isolé de la description physique de l'homme aimé. Dans les soixante-treize poèmes de ce recueil, il n'y a que trois autres exemples où un trait spécifique comme la couleur des cheveux de l'homme aimé est cité: le numéro 20, où la "jonette" des trois soeurs sur la rive de la mer dit que puisqu'elle est brune, elle n'aura

qu'ami brun (20, 5-6), le numéro 43 où la "brunette" qui a perdu son "amiet" le décrit comme:

> lou biau, lou blon, qui m'amoit tant,
> (43, 14)

et le numéro 51 où la dame "soupirant et criant" s'écrie:

> li biaus li blons li jolis
> si m'avra.
> (51, 23-24)

Dans les autres chansons il suffit que le héros soit "preu" et "cortois," comme "le preu Henri," l'ami de la bele Aiglentine (2, 20-21), "frans et loialz," comme le moine-amant de la nonnette (34, 8), "bel, coente et joli," comme l'ami de la malmariée (35, 7), ou "cortois et duis," comme Hugues qui était aimé par la belle Beatris (58, 114).

Le héros comme type de personnage décrit est le plus souvent simplement désigné par le mot "beau," et parfois des qualificatifs comme "tres" et "mout" s'y ajoutent. On rencontre alors un "bels sire douz" (9), un "bel amin" (35), un "tresbel ami" (36), un "biaux amis" (38), un chevalier "mout biaux et jones" (36), un "biau sire" (69), et un "biaus dous amis" (69). Ensuite, ce bel homme est "dous" (7; 9; 10; 26; 46; 51; 57; 69), "loial" (21; 29; 34; 58; 65), "vaillans et prous" (8; 57; 58; 59), "coente et joli" (35 et 67), "cointe et adroit" (36), "cointe et gai" (65), "jone" (36 et 51), "cortois" (57 et 58), "debonaire" (3 et 57), "frans" (3; 34; 57; 70), "sage" (57), "savourous" et "amourous" (51), "chier" (48) et "duis" (58). On voit souvent une série de deux, trois ou quatre adjectifs employés de suite pour décrire le héros. Il est "vaillans et prous" (8; 57; 58; 59), "frans et loialz" (34), "fin et franc" (70), "biaux et jones" (36), "li biaus li blons li jolis" (50), "li dous, savourous, amourous"

(51), ou "douz et frans, cortois et debonaire" (57). Bien que ces adjectifs soient "chargés de connotations,"[24] ils ne servent qu'à suggérer l'image physique de notre héros. On sait qu'il est physiquement beau, mais on n'a aucune idée en quoi cette beauté consiste. Son visage n'apparaît jamais sur la scène. Physiquement ce bel homme n'a que de beaux bras pour embrasser sa belle amie.

De ces adjectifs employés pour décrire le héros, il y en a qui s'appliquent aussi bien aux belles dames décrites, tels que "biau," "doux," "loial," "sage," "cointe," "debonaire," "joli," "jone," "cortois." Mais il y en a, semble-t-il, qui sont exclusivement masculins comme "vaillans et prous," "adroit" et "duis," tandis que d'autres adjectifs ne désignent que la femme et ne sont jamais employés dans un contexte masculin: "simple," "coie," "plaisant" et "bien faite." Les mots "gent" et "avenant" ne s'emploient jamais à décrire le héros seul. Ces adjectifs suggèrent les traits de caractère du héros plutôt que ses traits physiques. Cet homme est beau et jeune, de haute naissance: un "cuens," un "soudoier" ou un chevalier, et il sait se conduire d'une façon courtoise. Par conséquent, il est digne d'aimer. Ce qui compte chez lui, selon la bele Ydoine et selon beaucoup d'autres femmes amoureuses, c'est "vostre biautes, vos sens, vostre prohece" (57, 43).

Quant à l'équipement du héros, on ne fait mention de ses armes que quatre fois. Le mot "armes" s'emploie dans deux cas, et dans deux autres trois sortes d'armes sont nommées: l'écu, la lance et

---

[24] Zumthor, p. 90.

l'épée. La chanson numéro 4 en est un exemple. La belle Yzabel dit que si elle connaissait un "cortois chivelier":

> "ke de ces armes fust loeiz et prisiez,"
> (4, 22)

elle l'aimerait. Et dans l'histoire de la bele Ydoine, l'héroïne dit de son ami le "cuens Garsiles":

> "Tant l'aves par vos armes richement maintenus"
> (57, 17)

Le même poème, en décrivant le tournoi organisé par le roi, père de la bele Ydoine, pour qu'il puisse se débarrasser de sa fille et la marier au gagnant du tournoi, fournit un exemple de deux différentes sortes d'armes: l'écu et la lance du chevalier:

> ainc mieudres chevaliers ne tint escu ne lance,
> (57, 151)

Et dans le poème numéro 60 l'épée "dont li aciers burnoi " est citée comme l'arme tirée par le comte Guis pour tuer le duc, mari de sa bien-aimée, la bele Emmelos (60, 44). En ce qui concerne les armes, elles ne sont pas décrites, à l'exception de l'épée "dont li aciers burnoie." Le numéro 30[b] est le deuxième cas qui nomme ces trois armes: l'écu, la lance et l'épée:

> ses escuz fu de cartiers,
> de besier et de sozrire,
> (30[b], 30-31)

> sa lance est de cortoisie,
> espee de flor de glai,
> (30[b], 36-37)

Il s'agit ici de la description allégorique du dieu d'amour qui arrive chevauchant sur la scène. Ce dieu d'amour, c'est le beau chevalier idéal qui fait du poète son écuyer. Cette représentation du dieu d'amour comme le chevalier idéal est bien pertinente, car

dans la plupart de ces chansons le beau chevalier est idéalisé comme un type qui correspond au dieu d'amour dont le rôle principal est d'aimer.

Encore au sujet de l'équipement du chevalier, on considère que le cheval ou le "palefroi" en fait partie. Quoique l'animal ne soit pas décrit, à l'exception de celui du dieu d'amour, le mot "cheval" apparaît six fois (30^b; 36; 40; 57; 58; 60), le mot "palefroi" trois fois (46; 60; 65) et le mot "ieu" (jument) une fois (57). Dans le cas du dieu d'amour la selle est même citée:

> ses chevaus fu de deporz,
> sa sele de ses dangiers,
> (30^b, 28-29)

On comprend par là que son cheval représente le divertissement ou les plaisirs et sa selle est la puissance. Son écu écartelé de baisers et de sourires, le dieu d'amour est armé de courtoisie et de fleurs. C'est le modèle pour tout chevalier à suivre. Et on dirait que chaque autre cheval par son absence de description se réalise dans cette description du cheval du dieu d'amour.

Pour l'emploi du mot "palefroi" désignant le cheval du héros, on note que "palefroi" n'est pas simplement une forme variante du mot "cheval," mais c'est un terme plus spécifique que "cheval"; c'est-à-dire qu'un palefroi est un certain genre de cheval: un cheval de marche ou de parade, tandis que "cheval" est le terme générique. Cet apparent détail joue un rôle important dans la description, car c'est une technique descriptive de préciser l'objet nommé et de le distinguer de son terme générique. L'emploi du mot "palefroi" au lieu du mot "cheval" montre cette technique, ainsi que l'emploi des

mots spécifiques: "épée," "lance" et "écu" au lieu du mot général "armes." Il semble que le mot "palefroi" ait plus de connotations que le mot "cheval." Ces remarques s'appliquent aussi bien à l'emploi du mot "ieu" pour désigner le cheval:

"li cuens qui chevalier ne doute ne eschiue
a fait le jor vuidier maint cheval et maint ieu."
(57, 157-158)

La différence entre cet emploi d'un terme spécifique et celui du mot "palefroi" est que "ieu" se trouve juxtaposé au mot "cheval." Le mot "ieu" sert à renforcer l'idée de "maint cheval." Et le chevalier qui réussit à "vider" tant de chevaux doit certainement être extraordinaire.

Comme la description ou même la mention de l'équipement du héros peut contribuer aux traits de caractère et aux traits physiques de ce personnage, il est évident que les vêtements ou l'armure de celui qui est décrit peuvent être aussi importants. Chez le héros il n'y a qu'un seul exemple, celui du dieu d'amour:

ses hauberz estoit
d'acoler estroit,
ses hiaumes de flors
de pluseurs colors.
(30[b], 32-35)

ses chauces de mignotie,
(30[b], 38)

A part le "frot" du moine (34, 26) aucune autre mention des vêtements du bel homme n'existe. Chez la belle femme, par contre, la description des vêtements est significative, aussi significative que le "mal mari" peut utiliser comme arme contre sa femme trompeuse la privation de belles robes. Il est inutile de dire que d'habitude ces menaces n'ont aucun effet sur la conduite de la femme, non parce qu'elle n'aime pas les beaux vêtements, mais plutôt qu'elle trouve son mari si répugnant

qu'elle peut souffrir toute sorte de privation matérielle. Puisqu'on examinera la description des vêtements de la femme plus tard, il suffit de dire ici que cette abondance de la description des vêtements de l'héroïne s'oppose notamment à la pauvreté de celle des vêtements du héros. Ceci est une des grandes différences entre les deux techniques de description.

En somme, il faut admettre que la description du héros de ces <u>romances</u> est assez maigre. Elle se base surtout sur des adjectifs qui se prêtent à présenter une image physiquement imprécise et sans doute stéréotypée. Cette description du bel homme est dénuée de détails qu'on considère significatifs au portrait, comme les vêtements, l'armure, les armes, l'animal sur lequel il est monté, ainsi que les traits physiques du personnage. Bien qu'il soit parfois identifié par son nom: Raynauz, Henri, Doon, Guis, Garins, par exemple, qui est précédé de son titre de noblesse: "le cuens Raynauz" (1), "li quens Henri" (2), le "conte Mahi" (6), "cuens Guis amis" (9), ou par un adjectif qui le désigne tel que "preu": "le preu Henri" (2), "le preu Garsilion" (57), cet homme n'émerge jamais de la foule des comtes et des chevaliers. On note que le héros s'identifie par son nom dans les cas où la belle jeune fille s'appelle par son nom (22 fois). Ensemble ils sont tous les deux identifiés par leur nom dans dix-huit chansons.

Quoique le héros ressemble à tout autre, il se distingue de son rival, le mari choisi par les parents de la jeune fille ou le "mal mari" de la belle dame. Il est naturellement si supérieur à celui-là qu'il peut surmonter tous les obstacles. Comme le dieu d'amour le

bel homme est fait pour aimer. Et il gagne sur tous les champs, particulièrement sur le champ d'amour.

Le dit "mal mari" qui se présente souvent comme l'adversaire du héros apparaît dans vingt-six de ces poèmes. Il est désigné par le mot "vilains" (4; 25; 35; 41; 42; 48; 49; 64; 67; 69; 72) ou le mot "jalous" (36; 38; 51; 67). Il figure comme personnage important dans ces romances, car sa femme se plaint de lui et de sa mauvaise conduite. Ce n'est pas en son absence qu'elle se plaigne, mais parfois elle le condamne devant lui sous forme de querelle, lui disant qu'elle a un bel ami parce qu'elle ne peut plus supporter sa laideur et sa méchanceté. Il mérite certainement d'être cocu et quoiqu'il fasse il sera cocu:

"j'ai bel amin coente et joli,
a cui mes cuers s'otroie.
ne soies de moy jalous,
maix aleis vostre voie
car per deu vos sereis cous,"
(35, 7-11)

En le maudissant, elle blâme aussi ses parents qui l'ont donnée à un tel vieillard:

"mes peres ne fu pas cortois
quant vilain me dona mari."
(69, 7-8)

"A un vilain m'ont donee mi parent,"
(64, 15)

"celi qui me maria
soit de diu honnis:"
(72, 13-14)

La belle dame, femme de ce vilain, admet dans plusieurs chansons qu'elle n'aime pas son mari:

"Sire, je sui mariee
et a un vilain donee:
mes je ne l'aime pas."
(49, 39-41)

"james mes cuers n'amera
le vilain falli."
(72, 15-16)

Et si elle prend un ami, elle n'est pas à blâmer:

"dame qui a mal mari,
s'el fet ami
n'en fet pas a blasmer."
(49, 44-46; 64)

Quant au "mal mari," il est physiquement laid ainsi que moralement mauvais. Si la beauté du corps démontre la bonté du coeur, il en suit que la laideur physique est signe de la laideur du coeur. Les traits physiques cependant se mêlent souvent aux traits de caractère de cet homme qui est:

"Vilains bossus et malestrus"
(35, 25)

". . . viels et rasotes"
(38, 77)

"li desloiaux, le rous:"
(38, 82)

De première vue, il est évident qu'il y a plus de détails physiques donnés dans la description de ce type de personnage que dans celle du bel homme. L'emploi de la comparaison s'introduit dans la technique descriptive. Prenons comme exemple la dame de Paris qui se plaint au chevalier-poète, disant que son mari est:

"des mauves tout li pire."
(68, 24)

Un autre exemple est celui de la belle dame qui décrit son mari ainsi:

"il est viels et rasotes
et glos come lous,"
(38, 77-78)

Et un troisième cas compare le "vilain" à "une ordre pome porrie" (49, 56). Le héros de ces chansons par contre ne se compare à nul autre quant à sa beauté, sa prouesse et ses autres qualités, à l'exception du "cuens Raynauz." Pour le cas du "cuens Raynauz," la bele Erembours le voit par la fenêtre:

en nule terre n'ot si biau bacheler.
(1, 28)

Il y a dans ces exemples trois différents genres de comparaison. La description du mari de la dame de Paris et celle de Raynauz se basent sur la même formule qui est: de tout autre homme pareil, c'est lui le plus . . . (mauvais ou beau, dépendant de quel type de personnage on décrit). Deuxièmement, on a la formule: il est . . . (adjectif, ici "glos") comme . . . (nom de l'objet, l'homme ou l'animal auquel il ressemble). La comparaison de cet homme vilain à "une ordre pome porrie" est un seul exemple de l'emploi de la métaphore comme technique descriptive. Ces genres de comparaison ne se trouvent pas chez le héros.

Afin d'examiner l'image du "mal mari," on cite les détails énumérés. La seule référence aux cheveux du "vilain," c'est qu'ils sont "rous" (38, 82). Etant donnée la méfiance des gens roux au moyen âge et la valeur symbolique de ce trait physique,[25] on estime que ce détail est assez significatif, même s'il n'apparaît qu'une fois. La barbe du "mal mari" est citée une fois: "barbe florie" (41, 26), ce qui indique l'âge avancé de cet homme. Comme type de personnage il est toujours vieux, trop vieux pour sa jeune femme. C'est un:

---

[25] Voir Colby, p. 73.

"vieillart recreant, qui prent
jone enfant,"
(51, 47-48)

dit une de ces femmes malheureuses.

En ce qui concerne les autres traits physiques de l'homme "vilain," il est "bossus" (35, 25), "magres et peles" (38, 79) et il a de "putes teches" (38, 81). Exactement où se trouvent ces sales taches n'est pas clair, mais elles devraient certainement être sur son corps quelque part ou peut-être partout. Il est aussi possible que ces "putes teches" indiquent des traits de caractère de cet homme laid. En tout cas, il n'est pas étonnant que ce soit les défauts physiques qui sont décrits pour signaler les défauts moraux de cet homme. A vrai dire, ce n'est presque pas un homme qui est décrit, mais on a plutôt l'impression qu'il s'agit moins d'un homme que d'un sous-homme ou bien d'un animal. La comparaison du "vilain" avec un loup ("glos come lous") en est témoin. Ailleurs on l'appelle "mari salvage" (39, 30). Ajoutons que souvent pour montrer la répugnance de cet homme, sa femme qui le décrit fait appel aux sens physiques--l'ouïe, il ronfle:

"vos me ronchies les l'oie
cant je dor les vos costes,"
(41, 41-42)

l'odeur, il est puant (67, 4), et il a mauvaise haleine:

". . . vostre alainne m'ocidrait."
(25, 10)

la vue, il passe son temps à épier et à surveiller sa femme:

"li miens plains de jalosie
me garde et guete et epie:"
(48, 17-18)

"Kant li vilains vaint a marchiet
il n'i vait pas por berguigner
mais por sa feme a esgaitier."
(25, 3-5)

Lorsqu'on regarde ses traits de caractère et sa conduite, on voit qu'ils s'accordent avec ses traits physiques. Il est "jalous," "envious," "corrous" (51, 9-11), "glos come lous" (38, 78), "desloiaus" (38, 82), "malestrus" (35, 25), "mauvais" et "rasoutes" (41, 40), "fol" (48, 23), "chetis" (51, 22), "fel et rioteus" (68, 27). Les mots employés le plus fréquemment pour désigner ce type de personnage qui bat sa femme sont sans doute "jalous," "vilain," et "mauvais." La plainte de la femme est que son mari la bat. Parfois il la bat jusqu'à ce qu'elle en devienne insensible:

> tant la bati q'ele en fu perse et tainte.
> (9, 15)

Il faut dire que la conduite du "mal mari" dépasse la mesure, ce qui se montre comme un défaut. A ce propos, l'emploi des mots "trop" et "plains" est à citer. Cet homme est:

> ". . . plains de trop grant ire,"
> (42, 15)
>
> ". . . plains de jalosie"
> (48, 17)
>
> ". . . plain d'annui,"
> (48, 32)
>
> ". . . trop . . . mauves."
> (48, 16)
>
> "et toz plains de graipaille,"
> (35, 26)
>
> "trop est fel et rioteus, trop puet parler,"
> (68, 27)
>
> ". . . plains de courtelle,"
> (42, 27)

Il semble que ses sentiments soient excessifs ou qu'il ne soit pas capable de les maîtriser, comme le mari qui:

> . . . tant se het et mesprise
> qu'il pert sa force et sa vigor
> et muert de duel en tel error.
> (56, 69-71)

Il est significatif que la description du "mal mari" vient toujours de la bouche de sa femme qui le déteste. Donc, il n'a que des défauts. Une de ces femmes déclare que son mari est "de mauvese conpaignie" (48, 30) et une autre remarque qu'il est "felon de malvais pais" (39, 43). Ceci ne nous surprend pas. On n'a qu'à l'entendre parler, tutoyant sa femme (42), et l'adressant comme "Feme." Ailleurs dans ces chansons la jeune héroîne est vouvoyée et toujours appelée "Dame" ou "Belle."

Dans ces chansons cet homme méprisable ne parle jamais "belement" et "doucement," comme fait le héros, mais le "vilain" se fâche et il fait des menaces à sa femme. Toutes ces actions servent à montrer ses défauts de caractère qui s'opposent aux qualités du héros. Voilà que le "mal mari" est fou et malotru, tandis que le héros est sage et courtois.

Le "vilain" n'a ni armure ni vêtements. Ceux-ci comme ceux du bel homme ne sont pas notés. Au sujet de sa naissance, une chanson dit que le "mal mari" est:

> "felon et de put. . . ."
> (68, 34)

Et selon les exemples donnés dans plusieurs chansons, il n'est pas exactement pauvre. On sait qu'il fournit de belles robes à sa femme, car si ce n'était pas le cas, il ne pourrait pas employer la privation de vêtements comme menace contre sa femme:

> "Feme, tu seras mal vestue,"
> (42, 19)

Ailleurs une femme s'exprime ainsi:

"A un vilain m'ont donee mi parent,
qui ne fet fors auner or et argent,"
(64, 15-16)

Il y a deux autres exemples où la question d'argent est soulevée:

"S'aim trop mels un poi de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et plus plorer."
(49, 60-61)

"j'aim mult mels un poi de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer."
(68, 9-10)

Puisque la femme préfère un "poi de joie" aux "mil mars d'argent," on comprend par là que la joie se rapporte à son ami et l'argent à son mari qu'elle repousse. Finalement, il y a la dame de Paris qui explique au chevalier qui arrive:

"Mal ait qui me maria,
tant en ait or li prestre:
a un vilain me dona,"
(68, 31-33)

L'argent reçu par le prêtre a été certainement donné par le futur mari ou par le père de la jeune fille. De toute façon, il semble que ce mariage ait été un arrangement financier, comme sans doute les mariages dans la plupart de ces chansons de malmariée.

Le "mal mari," représentatif de la laideur, apparaît assez souvent dans ces chansons pour être l'un des personnages principaux. Objet de mépris, il se caractérise par ses défauts physiques qui sont liés à ses défauts moraux. Il agit toujours comme la brute qu'il est, hideux à voir, à entendre et à sentir. Son portrait s'oppose à l'esthétique masculine. Et pour découvrir cette esthétique, il est utile d'examiner son antithèse. Donc, l'étude de la beauté ne se sépare pas de l'étude de la laideur; l'une contribue à la compréhension de l'autre. Afin de préciser l'esthétique féminine, cet examen de la

description du beau et du laid dans le contexte masculin ajoute deux aspects essentiels, sans lesquels le portrait de la femme serait encore moins incomplet.

CHAPITRE II

LA DESCRIPTION DE L'HEROINE

La femme, héroïne des <u>romances</u> recueillies de Karl Bartsch, est toujours identifiée par sa beauté. Le héros la remarque aussitôt qu'il la voit et il en éprouve du plaisir:

> Forment mi plot a regarder
> sa bele bouche et son vis cler.
> (50, 7-8)

Ce plaisir de voir une belle femme et d'entendre sa voix agréable est essentiel à la rencontre entre ces deux personnages. Selon Zumthor la formule de ce type de chanson est: /temps printanier$_1$/sujet$_2$/verbe de mouvement$_3$/lieu printanier$_4$/élément coordonnant$_5$/verbe de perception$_6$/objet$_7$/.[1] On s'intéresse surtout aux éléments numéro 6 et 7, car ce sont les deux qui s'appliquent davantage à notre étude de la description des personnages. Les verbes de perception les plus souvent employés sont "voir" (21; 36; 40; 49; 65; 68), "regarder" (29; 50; 62), "trouver" (34; 37; 39; 40; 41; 45; 46; 48; 51; 53^a; 53^b; 55; 72), "ouïr" (33; 38; 39; 42; 43; 47; 61; 64 à 66; 68 à 70), et "choisir" (50; 54). Le plaisir esthétique accompagne ces verbes de perception et joue un rôle important dans la rencontre du héros et de la belle dame. L'un de ces poètes, Colin Muset, s'exprime ainsi:

---

[1] Paul Zumthor, <u>Essai de poétique médiévale</u> (Paris: Seuil, 1972), p. 299.

et quant je vi son chief blondet
et sa color
et son gent cors amoreuset
et si d'ator,
mon cuer sautele
por la damoisele.
(73, 26-31)

Dans la plupart des romances du type de la rencontre, l'objet aimé est une femme. "Cet objet peut être une 'dame' ou une 'demoiselle,' que ces mots et, souvent, une description, assimilent plus ou moins à l'objet du grand chant courtois . . ." dit Zumthor.[2] C'est la désignation et la description de cet objet aimé qui nous occupent ici.

Puisque la femme est le personnage le plus souvent décrit, un grand nombre de mots descriptifs ainsi que des phrases générales sont employés pour la décrire. Cette héroïne est nommée "pucele" (8; 53[a]; 56; 71; 73), "pucelete" (32; 52; 57), "damoiselle" (4; 13; 26; 56 à 59; 63; 70), "dame" (3; 4; 7; 17; 21; 29; 35 à 44; 46 à 51; 53[b]; 55; 56; 59; 62; 64 à 70; 72), "dancele" (73) ou simplement "belle" (2; 9; 10; 28; 36; 39; 44; 51; 56; 60; 70). Le mot "pucelle" ou "pucelete" indique une jeune fille qui n'est pas mariée ou qui est vierge.

"lors si m'alai apercevant
ke n'estoie plus pucelette."
(43, 35-36)

dit la "sade plaisant brunette" qui est enceinte. Un autre exemple de cet emploi du mot "pucelle" est:

Tant a li cuens donc et promis a la belle
que il li a tolu le dous nom de pucelle:
(59, 29-30)

---

[2] Zumthor, p. 300.

où le "cuens Guis" réussit à séduire la jeune Sabine. Les deux termes "dame" et "belle" s'emploient également pour s'adresser à l'héroïne qui est ailleurs dans le poème appelée "pucelle":

> pucele de grant biaute
> (29, 10)
>
> "dame, en qui touz bien est mis"
> (29, 36)

et pour s'adresser à celle qui est mariée:

> "dame, vostre cors le gent
> ke tant doi amer."
> (38, 25-26)

On note que "dame" et "belle" sont utilisés non seulement pour parler à une jeune femme avec respect et affection, mais aussi pour la nommer à la troisième personne et pour la décrire. Les mots "dame" et "damoiselle" sont des termes généraux qui dénotent une femme ou une jeune fille noble. Les deux peuvent signifier une femme mariée:

> "je suix jone damoixelle"
> (26, 5)

aussi bien qu'une femme non mariée:

> "Demoisele," fait ele, "fraignies vostre corage:"
> (57, 56)

"Demoisele," semble-t-il, veut mettre l'accent sur la jeunesse du personnage décrit, tandis que "dame" est plus général. L'autre signification de "demoiselle," celle de servante, se trouve aussi dans ces <u>romances</u>:

> Sa damoiselle davant li vient esteir.
> (4, 16)

Colin Muset est le seul poète à employer le mot "dancele" qui est une forme variante de "demoiselle" (73, 11).

La jeune femme qui joue le rôle principal dans ces chansons se distingue de celle d'autres genres littéraires.

> La chanson de toile fait donc intervenir un personnage nouveau, inconnu de la _canzo_ d'amour; celui de la jeune fille (et la mal mariée même est encore toute proche de la jeune fille, bien différente en tout cas de la dame si hautaine, si réservée, si difficilement accessible). Et cette jeune fille n'a rien à voir non plus avec la petite amie du Goliard, la _puella_, l'_amica_ des _Carmina Burana_. Le Goliard chante l'amour facile . . . avec la fille délurée qui ne demande qu'à cueillir le plaisir qui passe. . . . L'héroïne des chansons de toile est au contraire la femme d'un amour unique.[3]

Cette dernière remarque ne s'applique pas à toutes les _romances_, puisqu'il y en a où l'amour unique n'est pas important, mais où il est simplement question de "jouer" ou de faire le "jeu d'amour" (numéros 43 et 44).

> "dames de Paris, ames, lessies ester
> vos maris et si venes o moi joer."
> (68, 47-48)

Ceci est l'invitation d'une de ces dames aux autres Parisiennes.

Deux autres mots "moillier" (2, 41; 58, 5 et 45) et "feme" (42, 19) qui signifient "épouse" s'emploient pour nommer l'héroïne. On ne manque pas de noter que l'emploi du mot "feme" pour s'adresser à l'héroïne est signe d'impolitesse et d'insolence de la part de celui qui l'emploie--le "mal mari."

Afin de signaler la haute naissance de la jeune femme, plusieurs poètes ajoutent aux désignations "dame" ou "belle" les épithètes "fille d'empereor" (1, 16; 4, 12), "fille a roi" (9, 3), "du plus haut

---

[3] Jean-Charles Payen, "Figures féminines dans le roman médiéval français," dans _Entretiens sur la Renaissance du XIIe siècle_ (Paris: Mouton, 1968), p. 411.

parage" (28, 39), "fille au seigneur d'un chastel" (46, 13), "fille de roi" (60, 10), "fille au conter" (61, 25). Dans d'autres chansons il s'agit des parents de la belle jeune fille, le roi et la reine (57). Ces parents ne sont pas seulement nobles, mais ils sont également riches; Le père de ces jeunes filles a une tour (1, 14), un "vergier" (57, 2) ou un château (46, 13), ce qui indique que les parents ont des moyens d'offrir de l'"argent et or fin" (8, 68) à celui qui épouse leur fille. Ils veulent naturellement donner leur fille à un homme des mêmes moyens financiers et du même rang de noblesse.

". . . fille, prenes marit,
lou duc Girairt ou lou conte Hanrit."
(8, 26-27)

dit la mère d'une de ces filles à marier. Et le père de la belle Ydoine lui conseille ainsi:

"Fille, se vos volies entendre a mariage,
fil de roi vos donroie, riche et de haut parage."
(57, 120-121)

Lorsque la fille refuse ces offres généreuses, les parents se fâchent et essaient de lui faire changer d'avis (8, 43). Mais malgré tous les efforts des parents, la fille réussit à épouser celui qu'elle aime (8; 57; 58). Celles qui n'ont pas réussi, semble-t-il, sont les femmes "malmariées" qui se plaignent de leur mari vilain et de leurs parents qui l'avaient donnée à ce vieillard (9; 49; 64; 69; 72).

Quant à la description physique de cette jeune femme, on remarque l'emploi de phrases et d'adjectifs généraux. L'expression "de grant biaute" est une de ces phrases employées pour qualifier la dame:

pucele de grant biaute
(29, 10)

dame seant plainne de grant biauteit
(44, 9)

deus dames de grant biaute
(48, 3)

est de biaute garnie
(50, 10)

L'emploi d'adjectifs généraux et vagues décrit la beauté du corps féminin ou une de ses parties. Il n'est pas étonnant que l'un de ces adjectifs, "belle," apparaisse constamment et que souvent "tres" ou "mout" le qualifie:

et quant la tresbele le voit
(36, 57)

est la tresbele venue
(39, 38)

mult estoit bele et polie
(49, 9)

et vi la tresbelle a cors gai
(70, 56)

avenant et mult bele
(73, 12)

mout iert belle, graile et grasse et alise
(56, 56)

Ensuite, les mots "gente," "renvoisie," "bien faite," "avenant," "saverouze," "sade," "plaisant," "cointe," "cortoise," "polie," "simple et coie," "douce," "simple et sage," "debonaire," "loiaus," "jolie," et "jeune" s'emploient pour décrire l'héroïne:

Dame gente et bele
(49, 31)

oi dame bele et gente en un jardin
(64, 3)

avenant et mult bele
gente pucele
(73, 12-13)

cortoise ert et gente
(49, 20)

Dame renvoisie
(49, 47)

cors out ranvoisi
(72, 4)

el me semble molt bien faite
et de cors et de vis
(52, 40-41)

. . . la bien faite Aelis
(71, 1)

. . . la bien faite Argentine
(59, 2)

cors orent gent et avenant
(63, 9)

savorouze au cors gent
(31, 23)

une sade plaisant brunete
(43, 6)

"mais soies cointe et jolie"
(67, 14)

"amie ai a ma volente et bele et cointe"
(71, 25)

"ma dolce amie Blancheflors?"
(11, 12)

"ma douce dame loiaus"
(17, 6)

la dame simple et coie
(35, 6)

si trovai tot maintenant
une dame simple et sage
(39, 17-18)

"Sabine," dist li cuens, "tant vos voi debonaire"
(59, 22)

Afin de distinguer entre les mots descriptifs qui désignent le corps féminin--"gente," "renvoisie," "bien faite," "avenant" et "sade," les remarques d'Alice Colby sont à citer. "Bel" et "gent," dit-elle,

signifient tous les deux l'idée de la beauté, mais seulement "gent" y associe l'idée du charme et de l'élégance.[4] Dans son commentaire sur le Beau, André Ott dit que le mot "gent" se rapporte à la position social du personnage, puisque la signification étymologique de "gent" est "né, bien né: mignon, joli."[5] "Avenant" est employé pour indiquer que la personne est jolie, plaisante ou attrayante.[6] On met le mot "renvoisie" dans la même catégorie que "avenant," ce qui veut dire simplement "attrayant" à regarder. Ott met les adjectifs "poli" et "sade" sous la classe d'expressions dénotant une qualité physique, au contraire, "coint," "plaisant," "joli," et "gai" appartiennent aux expressions désignant une qualité morale.[7] Ces derniers mots donc, ainsi que "cortoise," "simple et coie," "debonaire," "loiaus," et "douce" démontrent les traits de caractère de la belle femme.

Le corps en général se décrit par d'autres mots plus spécifiques comme "graile," "grasse," "alise," "lonc," "droit," et "deugie":

mout iert belle, graile et grasse et alise
(56, 56)

cors out grailet . . .
(29, 16)

---

[4] Alice M. Colby, The Portrait in Twelfth-Century French Literature (Genève: Librairie Droz, 1965), p. 25.

[5] André G. Ott, Etude sur les couleurs en vieux français (Paris: Librairie Emile Bouillon, 1899), p. 151.

[6] Colby, p. 25.

[7] Ott, pp. 153 à 155.

"et vos avez cors seignori,
graillet et gras et lonc et droit"
(36, 20)

mout la vi plaisant et graille et deugie
(65, 24)

Ces mots signalent la taille du corps. On voit par là qu'une belle dame doit être mince ("graillet") et grande ("lonc et droit"), fine de la taille ("alise") et délicate ("deugie"). Il est difficile de comprendre comment "graillet et gras" peuvent être employés ensemble pour décrire la même personne, à moins qu'ils dénotent l'embonpoint de certaines parties du corps, comme les membres ou les hanches. L'autre possibilité pour expliquer cet apparent paradoxe est que le mot "gras" est employé pour tempérer l'idée de maigreur. Alors qu'une femme doit être "graillet" mais pas trop. Ou bien on peut dire que "graillet" en général décrit la ligne du corps, tandis que "gras" s'applique au contour et à la forme bien faite des membres du corps. En tout cas, la forme du corps est esquissée par ces adjectifs. Ensemble ils décrivent un corps de stature noble ("seignori").

Avant de commencer à énumérer les détails des autres parties du corps féminin, on veut jeter un coup d'oeil sur la technique descriptif de l'héroïne. Comme chez l'homme laid, la comparaison s'emploie, mais chez la belle femme elle montre ses qualités supérieures:

ele resemble a tous ceus
de paradis
(52, 42)

Ailleurs on voit des superlatifs employés, témoignant que, comparée à toute autre belle femme, elle est:

. . . la plus bele amie
(65, 58)

. . . la plus loials qui soit
(40, 16)

Et l'héroïne émerge de la grande foule de belles dames, car elle est sans pareille:

la tres plus belle riens del munt
(46, 14)

ne cuit qu'en ce mont ait sa per
(50, 9)

. . . n'ot si jentile en France
(57, 148)

Elle s'établit alors comme la femme unique dans chaque poème qui emploie cette technique. Souvent elle s'entoure d'autres personnages féminins tels que sa mère, ses soeurs, sa "demoiselle" (servante) ou ses compagnes dont elle demande des conseils. Dans ces cas, elle se distingue des autres parce qu'elle se décrit davantage.

Encore un moyen de distinguer cette dame de toute belle dame est de nommer et de décrire ses traits physiques en détail. A vrai dire, il n'est pas question de la séparer de toute autre. Mais il s'agit de la rendre plus réelle et plus vivante. En cela elle est unique. Qu'elle ait les cheveux blonds et les yeux "vairs" comme toutes les belles femmes n'est pas si important que le fait que les poètes auraient dû considérer cette information assez significative pour la relever. Chez le bel homme, par exemple, on ne rencontre pas cette sorte de précision sur les traits physiques de la personne.

Pour examiner les traits spécifiques du corps féminin, on signale d'abord les cheveux de la belle dame, qui sont le plus souvent blonds:

son bial chief blonc. . . .
(4, 2)

. . . chief blondet,
menuement recercle.
(29, 16-17)

. . . la crine bloie,
(41, 5)

Par les treces la prent, qu'ele ot blondes come laine,
(57, 63)

bele et blonde, bien le sai:
(72, 5)

. . . son chief blondet
(73, 26)

lou chief ot blond. . . .
(70, 15)

Mais il y a trois exemples de brunettes:

la jonette fu brunette
(20, 3)

"Por ceu se je suix brunete"
(26, 3)

une sade plaisant brunete
(43, 6)

Les mots employés pour désigner les cheveux sont "chief," "crine," et "treces." Pour décrire les "treces," le poète emploie la comparaison "blondes come laine." On croit cependant que la couleur blonde veut dire un blond très clair, presque blanc. Selon André Ott, le mot "bloi" signifie la couleur "jaune brillant," tandis que "blond" désigne "de couleur jaune claire." "En vieux français, à peu d'exceptions près, 'blond' ne sert qu'à désigner une certaine teinte jaune des cheveux, qui tirait, je crois, un peu plus vers le jaune vif que ne le faisait 'bloi.'"[8] Alice Colby pourtant note que cette

---

8 Ott, pp. 76 à 81.

distinction est négligeable dans le portrait des personnages des romans,[9] ce qui est aussi vrai, trouve-t-on, pour les romances. L'autre détail donné des cheveux, c'est qu'ils sont "menuement recercle." Ceci et la mention des "treces" sont les seules indications en ce qui concerne la coiffure de l'héroïne. Quant aux termes employés pour nommer les cheveux, Colby explique: "when the hair seems less important to the poet than its color or its curliness, he may substitute 'chief' for any of the terms we have just analyzed."[10] (Par exemple, "cheveus," "crins," "crine," "cheveleüre," "poil," et "treces.") Dans les romances, c'est surtout la couleur des cheveux qui est remarquable et voilà pourquoi le mot "chief" s'emploie le plus fréquemment.

En regardant les autres parties du corps féminin, il est évident que la description du visage domine le portrait entier par sa fréquence et par sa variété de description:

la douce, la bele au vis cler.
(29, 13)

visage a bien couloure,
(29, 15)

bien faite de cors et de vis,
(37, 8)

la dame au vis cler,
(38, 20)

ceu dit la bele al cler vis,
(39, 49)

la tres plus belle riens del munt
de cors et de vis et de front,
(46, 15)

---

9 Colby, p. 33.

10 Colby, p. 33.

sa bele bouche et son vis cler,
(50, 8)

son cler vis.
(51, 37)

sa facete vermeillete
come rosier floris.
(52, 31-32)

el me semble molt bien faite
et de cors et de vis;
(52, 41)

le vis avoit vermeill come serise.
(56, 57)

illuekes reposa Beatris au vis cler.
(58, 79)

Li chevaliers la regarda el vis,
si la vit mout pale et descoloree.
(62, 13)

"vostre biaus vis ki sembloit flor de lis"
(62, 13)

por la bele au vis colore
(73, 60)

Ce qui importe, c'est le teint ou la couleur de la figure qui est "cler," "vermeil" ou simplement "colore."

elle ot fresche la color
(38, 14)

por la bele au vis colore
(73, 60)

freche avoit la color,
(41, 6)

. . . color veroie.
(37, 10)

L'éclat de la figure est accentué par l'emploi des comparaisons à "un rosier floris" et à une "flor de lis."[11] Par opposition, le

---

[11] Colby, p. 47.

chevalier qui refuse l'amour d'une dame déjà bien âgée lui dit qu'elle n'est plus belle, car elle est "mout pale et descoloree," ce qui sont des défauts physiques (62).

Les mots "vermeill," "vermeillete," "colore" démontrent la couleur du visage dont les joues sont rouges ou rosées, alors que le mot "cler" met l'accent sur la lumière éclatant du visage.[12] La comparaison "vermeill come serise" précise la couleur.

"Vis," "visage" et "facete" sont les termes qui nomment le visage, dont "vis" est le plus souvent employé. A propos de ce mot, Jean Renson, dans son étude Les Dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes signale que "le mot 'vis' désigne le visage en tant que partie."[13] Il ajoute que "'vis' est un mot d'usage presque exclusivement poétique" et "un mot exclusivement médiéval en français comme dans plusieurs autres langues romanes."[14] Quant à l'emploi du mot "visage," Renson dit: "D'abord accompagné d'adjectifs à sens physique uniquement, il sera bientôt considéré comme le 'miroir de l'âme.'"[15] Le mot "vis," par contre, signifie l'aspect physique du visage: "C'est le moment de faire remarquer combien le visage a d'importance aux yeux de l'homme, plus que toute

---

[12] Colby, pp. 46 à 48.

[13] Jean Renson, Les Dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes: étude sémantique et onomasiologique (Paris: Les Belles Lettres, 1962), 2 vols., I, 143.

[14] Renson, I, 145, 160.

[15] Renson, I, 163.

autre partie du corps. Il représente sa personnalité propre. . . ."[16] Enfin, le mot "face" ou sa forme diminutive "facete" "fut utilisé principalement dans des descriptions de la beauté physique."[17] Il sert aussi à "caractériser la physionomie morale" du personnage décrit, "les dispositions habituelles de son être intérieur, ou encore les sentiments fugaces, les impressions particulières qu'il éprouve à un moment donné."[18]

Dans ces romances, tous les trois, "vis, "visage," et "facete," dénotent le sens physique de la figure, car ils sont qualifiés par une couleur, "vermeill" ou "vermeillete," par le mot "cler" qui indique le côté brillant du visage ou par une expression comme "bien faite." Mais l'idée du "miroir de l'âme" peut accompagner la description physique. On sait que dans cette poésie médiévale la beauté du corps et la bonté du coeur sont synonymes. Voilà que la description physique du personnage, surtout celle de son visage, se met au premier plan et s'amplifie pour signaler les qualités morales ainsi que les autres traits importants du personnage.

Quant aux autres parties du corps féminin, le front est cité une fois, mais il n'est pas décrit:

> la tres plus belle riens del munt
> de cors et de vis et de front,
> (46, 15)

---

16 Renson, I, 167.

17 Renson, I, 227.

18 Renson, I, 228.

Les sourcils n'apparaissent qu'une fois dans ces poèmes ainsi que le nez et la gorge:

bien sont si sourcil forme,
(29, 18)

. . . gorge jolie.
(49, 10)

le nes traitis,
(52, 30)

Dans ses remarques sur le mot "traitis," Colby note qu'il y a deux interprétations différentes de ce mot, celle d'Adolf Tobler qui y associe l'idée de longueur et de minceur, et celle de Godefroy qui le traduit: "fait avec art, bien tourné, bien taillé, fait à plaisir, à souhait."[19] Dans le cas du "nes traitis," les deux interprétations s'y prêtent. Le nez est cependant joli et bien formé.

Pour décrire les yeux de la belle dame, les deux adjectifs "vairs" et "riant" s'emploient:

si oeil sont verz et riant,
(29, 19)

euz vairs. . . .
(41, 5)

Ele avoit les euz si vairz
come faucon,
(52, 25-26)

eus ot vairs et lou cuer gai,
(53^{a}, 5)

Ele avoit les euz rians,
(52, 29)

Les critiques ont beaucoup discuté la signification du mot "vair," Theodor Heinermann, par exemple, veut que "vair" démontre non seule-

---

19 Colby, p. 29.

ment le brillant des yeux, mais aussi la couleur verte,[20] tandis qu'André Ott dit que "'vair' . . . est un attribut des yeux: il désigne des yeux non pas d'un 'bleu foncé,' mais d'un 'bleu d'acier.' Preuve en est la comparaison fréquente avec l'oeil de l'épervier. . . . En même temps que la couleur, 'vair' désigne le 'brillant' de l'oeil. . . ."[21] Jules Houdoy explique que le mot "vair" employé pour décrire les yeux veut dire: "yeux variés, de couleur différente. Dans la langue moderne le mot vairon a conservé cette signification."[22] En citant Vincent de Beauvais, il éclaircit: "la couleur vaire désigne une plus grande puissance visuelle dont l'éclat se manifeste dans sa variété."[23] Et ajoute Houdoy,

> . . . le mot "vairé" (émaillé) se disait des bijoux qui avaient reçu une ornementation d'émaux de différentes teintes, et . . . la couleur vaire du blason est un assemblage de deux couleurs, principalement azur et argent, et plus rarement gueules et or.
>
> Nous sommes donc en droit de conclure que les yeux vairs étaient ceux dont l'iris, quelle que fût sa couleur principale, était diversifié par des points, par des taches, par des irradiations d'une couleur différente. . . .
>
> C'est cet éclat, ce chatoiement particulier, plus vif dans les yeux vairs que dans ceux dont la coloration était uniforme, qui avait frappé les poètes.[24]

Il est significatif qu'on n'arrive pas à préciser la couleur vaire, mais qu'on signale toujours l'aspect brillant de ces yeux.

---

[20] T. Heinermann, "Die grünen Augen," Romanische Forschungen, 58/59, 1947, pp. 18 à 40.

[21] Ott, p. 95.

[22] Jules Houdoy, La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XIIe au XVe siècle (Paris: A. Aubrey, 1867), p. 44.

[23] Houdoy, p. 42.

[24] Houdoy, p. 43.

Alice Colby note que le mot "vair" n'indique pas une couleur, mais seulement cette qualité étincellante des yeux "vairs."[25]

L'autre adjectif qui décrit les yeux, le mot "rians," se rapporte à l'expression agréable du visage, ce qu'on peut voir aussi dans la description de la bouche de l'héroïne:

> gente pucele,
> bouchete riant,
> (73, 14)

La bouche est généralement belle et petite. L'adjectif "petit" ou l'emploi du diminutif "bouchete" donne une idée de la petite dimension de la bouche:

> bouche petite et bien plaisant,
> plus blanche que flor de glai:
> (29, 21-22)

> sa bele bouche et son vis cler,
> (50, 8)

> et si avoit bele bouche
> (52, 27)

> bouchete riant,
> (73, 14)

Et naturellement la belle dame a la:

> bouche bien faite por baisier.
> (70, 17)

On note l'emploi de la comparaison hyperbolique pour décrire la bouche:

> plus blanche que flor de glai:
> (29, 21)

Selon l'étude d'Ott, cette comparaison de la blancheur d'une partie du corps à celle d'une fleur n'est pas rare.[26]

---

[25] Colby, pp. 41 à 42.

[26] Ott, pp. 4 à 10.

Comme cette jeune femme a:

> un euls pou traire cuers de gent,
> bouche bien faite por baisier.
> (70, 16-17)

elle a aussi de "bels braz" pour tendre vers son ami:

> en sospirant ses bels braz li tendi;
> (7, 21)

> endeux ses biax braz li tendi
> (36, 58)

En ce qui concerne les autres parties du corps féminin, les poètes en parlent, mais ils ne les décrivent pas. Par exemple, le menton:

> Cele lo vit, si bassa lo menton,
> (7, 15)

la "maxele":

> siet fille a roi, sa main a sa maxele:
> (9, 3)

la mamelle:

> por poi que ne li part li cuers sos la mamelle.
> (59, 33)

la main:

> . . . pues la saixit
> par la main. . . .
> (45, 29-30)

le ventre:

> "car li ventres m'est jai grosses,"
> (43, 33)

et les genoux:

> Bele Yolanz en chambre koie
> sor ses genouz pailes desploie:
> (6, 1-2)

Siet soi bele Aye as piez sa male maistre,
sor ses genouls un paile d'Engleterre:
(12, 1-2)

Cette mention des parties du corps de la belle femme est importante. Elle établit la présence physique du personnage, même si la description y est absente.

Pour la description du coeur de la belle dame, on trouve un grand nombre d'exemples. Elle a le coeur "gai" (29; 53[a]; 53[b]), "fin" (46), "bon" (52; 43), "vrai" (57), "verai" (72), et "joli" (48; 67; 72). Ces mots se rapportent plutôt aux traits moraux du personnage qu'aux qualités physiques.

La description de ses vêtements présente un autre élément qui ajoute à la beauté de l'héroïne. Dans son ouvrage sur les costumes de femme, Eunice Goddard dit que ". . . the description of her dress . . . was used by the poet as a setting to enhance her loveliness, while his account of the beautiful and costly materials, imported from distant countries, elaborately embroidered, cut and fitted to measure, served not only to indicate her social position and wealth, but also her taste in selection."[27] La belle femme cependant s'habille d'une façon digne de sa stature riche et noble.

En examinant la robe ou la tunique de femme nommée ou décrite, on relève: le "bliaut" (13; 28; 59), le "chainse" (40; 46; 65), la "chemise" ou "chemisete" (2; 28), la "cote" ou "cotelle" (35; 42),

---

27 Eunice R. Goddard, <u>Women's Costume in French Texts of the Eleventh and Twelfth Centuries</u> (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1927), p. 6.

le "surcot" (2; 35; 42), la "robe" (7; 21; 35), le "pelicon" (28), la "gonnelle" (73), et le "mantel" (46; 59; 21). D'après les études de J. Quicherat[28] et de Goddard sur les costumes, le "bliaut" est une sorte de longue tunique portée par les femmes nobles comme robe de cour. Ce vêtement, fait de soie ou de "cendel," est surtout réservé pour les grandes fêtes, comme décrit dans la chanson numéro 13 où:

> la bele Aigline si est gete mener:
> si ot vestu un bliaut de cendel,
> qui grans deus aunes trainoit par les prez.
> (13, 15-17)

On note le luxe de ce "bliaut" avec une longue traîne de tissu riche et coûteux.

Le "chainse," dit Quicherat, "entièrement couvert par leur bliaud, n'apparaissait qu'aux manches et par une broderie dont il était décoré à l'encolure."[29] Goddard rejette cette idée, en disant que le "chainse" est une robe faite d'étoffe lavable portée comme robe de maison et comme robe de cour.[30] Dans ces romances, il est évident que le "chainse" n'est pas une sorte de sous-vêtement, comme le veut Quicherat, mais une robe en elle-même parfois portée avec un "mantel":

> en blanc chainse et en ver mantel.
> (46, 16)

---

[28] J. Quicherat, Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle (Paris: Hachette, 1877), chapitres VII et VIII.

[29] Quicherat, p. 165.

[30] Goddard, pp. 69 à 74.

ou sans "mantel," pour souligner la simplicité de la dame "simple et coie":

> en un chainse senz mantel,
> si faisoit d'or et de soie
> (40, 10-11)

Le "mantel," qui est le vêtement le plus significatif du costume d'une dame ou d'un homme noble, comme le signale Goddard, est aussi l'habit le plus cher et le plus luxueux. "It is the garment of this period which offers to the poet the best means of indicating wealth and importance of his hero or heroine."[31] Le "mantel" est fait d'hermine:

> . . . ses mantels hermine
> (59, 61)

et teint en différentes couleurs, par exemple:

> . . . en ver mantel.
> (46, 16)

On se demande si ce mot "ver" ne se confond pas avec le mot "vair," en parlant des fourrures, car Houdoy[32] et Quicherat relèvent le mot "vair" dans ce contexte. Selon Quicherat, "Des bandes de gueules disposées alternativement avec d'autres bandes de vair ou d'hermine produisaient des fourrures bariolées, qui devinrent plus tard des emblèmes héraldiques."[33] Il est possible qu'il s'agisse ici de la couleur verte ("en blanc chainse et en ver mantel"). Quoique ce soit,

---

31 Goddard, p. 164.

32 Houdoy, p. 43.

33 Quicherat, p. 153.

là fourrure verte, la fourrure de différentes couleurs ou celle d'un certain animal, l'expression "ver mantel" indique le luxe.

La définition donnée par Quicherat pour "chainse" est celle qu'on applique au mot "chemise," qui est un sous-vêtement. La chemise est faite d'une étoffe douce et fine, d'après Goddard.[34] La "bele louee de France":

> Chemisete avoit de lin
> et blanc pelicon hermin
> et bliaut de soie;
> (28, 7-9)

Le poète-chevalier qui décrit cette jeune dame commence par le vêtement qui couvre le corps (la "chemisete"), puis il nomme le "pelicon," et enfin le "bliaut." Il est difficile de dire lequel de ces deux derniers est à l'extérieur, mais on croit que c'est le "pelicon hermin," puisqu'il serait certainement plus lourd que le "bliaut de soie." Il est pourtant possible que le "pelicon" soit une robe garnie de fourrure et non pas une sorte de manteau ou vêtement de dessus.[35] Suivant cette interprétation, on dirait que le poète a nommé ces trois habits en ordre, de l'intérieur à l'extérieur, commençant par la "chemisete," suivie de l'habit que la dame met au-dessus, et finissant par le "bliaut" qu'elle porte sur les deux autres vêtements.

La "cote" ou "cotelle" est une robe de tous les jours, plus simple que le "bliaut," qui, à la fin du XII[e] siècle a été portée à

---

[34] Goddard, p. 92.

[35] Goddard, p. 192.

la cour au lieu du "bliaut," explique Goddard.[36] Et le "surcot" couvre cet habit. La "cote" et le "surcot" ne sont pas décrits dans les <u>romances</u> où ils apparaissent.

> "je ne quier maix avoir per vos
> ne surcot ne cotelle."
> (35, 29-30)

dit une femme "malmariée," qui rejette les menaces de son mari. Et le "vilains" dit à sa femme:

> ". . . prochainement,
> ne te lairai sorcot ne cote,
> aler te ferai pouvrement."
> (42, 8-10)

Une autre sorte de robe nommée dans ces chansons est la "gonnele":

> ele ot gonnele
> de drap de Chastele,
> qui restencele.
> (73, 34-36)

Comme le mot "gonnele" se réfère spécifiquement à un vêtement qui marque un ordre religieux,[37] on croit que le choix de ce mot au lieu d'un autre tel que "bliaut," "chainse" ou "cote," est déterminé par la rime de ce vers. Le poète décrit une "dancele," une "gente pucele," et non pas une nonne.

Il reste encore le mot "robe" à examiner. Goddard dit que "robe" peut s'employer comme terme générique signifiant "vêtement, l'ensemble des vêtements, ou un vêtement spécifique comme un

---

[36] Goddard, p. 14.

[37] Goddard, p. 133.

'bliaut' ou une 'cote.'"[38] Dans la description de la troisième dame "mariée de novel":

La moienne par badour
fu vestue au tens d'este
d'un riche drap de colour,
d'un vert qui fait a louer.
en avoit robe et mantel
(21, 19-23)

On comprend que "robe" est un habit spécifique qui se distingue du "mantel" et qu'on porte comme une robe moderne. "Robe" peut aussi signifier un vêtement d'homme, ce qu'on voit dans l'exemple de la "bele Yolanz" qui:

. . . en ses chambres seoit,
d'un boen samiz une robe cosoit,
a son ami tramettre la voloit.
(7, 1-3)

Ici on ne peut pas définitivement constater qu'il s'agit d'un vêtement d'homme, parce qu'il se peut que la jeune amoureuse envoie sa propre robe à son ami pour lui faire un signe d'amour, comme le font Guigemar et sa bien-aimée dans le lai "Guigemar" de Marie de France.[39]

Sur la tête la jeune héroîne a un "chapel" ou une "guimple":

chascune ot un vert chapel.
(21, 6)

et de ses chevox chapel.
(40, 12)

et sa ghimple avoit contrement haucie
(65, 26)

guimple dessafrenee por loier.
(47, 21)

---

[38] Goddard, pp. 196-201

[39] Jean Rychner, Les Lais de Marie de France (Paris: Champion, 1968), "Guigemar."

La "guimple," explique Goddard, est une sorte d'ornement de tête, qui consiste en une pièce de toile de lin ou de soie couvrant la tête et le cou de façon qu'elle puisse aussi couvrir le visage comme un voile. Les femmes nobles, les jeunes filles, les femmes mariées, les veuves ainsi que les femmes bourgeoises portaient la guimple.[40]

Une de ces chansons, le numéro 28, se distingue par ses éléments descriptifs et surtout par sa description du costume de l'héroïne, qui est fille du rossignol et de la sirène. Cette chanson présente un portrait allégorique de la jeune fille idéale. Elle est vêtue de fleurs, d'or et d'amour:

chauces out de jagolai
et solers de flors de mai,
estroitement chaucade.
Cainturete avoit de fueïlle
qui verdist quant li tens mueille,
d'or ert boutonade.
l'aumosniere estoit d'amor,
li pendant furent de flor:
par amors fu donade.
(28, 10-18)

Jean Frappier appelle cette romance une "reverdie," disant: "son charme est fantasque: le poète, qui est un chevalier, voit s'avancer une apparition féerique."[41] Lorsqu'il lui demande où elle est née, elle répond:

"de France sui la loee,
du plus haut parage.

Li rosignox est mon pere,
qui chante sor la ramee
el plus haut boscage.

---

[40] Goddard, pp. 137 à 142.

[41] Jean Frappier, La Poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles (Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1963), p. 28.

la seraine ele est ma mere,
qui chante en la mer salee
el plus haut rivage."
(28, 29-36)

Frappier a raison d'associer l'inspiration de cette chanson à celle du tableau Primavera de Botticelli,[42] qui réussit à capturer le moment d'extase dans la naissance de la nature et qui affirme l'exaltation de l'amour.

Ce poème est le seul à nommer d'autres articles de vêtement, tels que les "chauces," les "solers," la "cainturete," l'"aumosniere," et le "pendant," qui complètent le costume de cette demoiselle. Pour le mot "aumosniere," Goddard dit, en citant Godefroy, que cette "bourse qu'on portait à la ceinture et qui dans l'origine contenait l'argent destiné aux aumônes" faisait partie du costume de femme dès le XIIIe siècle.[43] Le pendant est une sorte d'ornement qu'on a suspendu à la ceinture ou qu'on a mis sur l'aumonière pour la décorer.

Dans ces romances en général, on note que le poète signale le costume de l'héroïne, en indiquant souvent la couleur ou l'étoffe de ce vêtement. Une des trois dames "mariees de novel," par exemple, est habillée:

d'un riche drap de colour,
d'un vert qui fait a louer.
(21, 21-22)

Quicherat remarque que: "l'étoffe dominante au treizième siècle fut le drap."[44] Et, selon lui, parmi les couleurs d'étoffe, l'écarlate

---

[42] Frappier, p. 28.

[43] Goddard, pp. 35 à 36.

[44] Quicherat, p. 180.

et le vert étaient les plus chers.[45] Ces tissus, qui venaient de beaucoup de pays lointains et exotiques, portent souvent le nom de leur pays ou de leur ville d'origine:

> sor ses genouls un paile d'Engleterre;
> (12, 2)

> ele ot gonnele
> de drap de Chastele.
> (73, 34-35)

D'autres étoffes qui apparaissent dans ces poèmes sont celles qu'on importait de l'Orient, comme le "samiz" (7), le "cendel" (13), et la "soie" (40; 28). Le choix de ces tissus, estimés pour leur richesse et pour leur luxe, sert à accentuer la beauté de la dame qui les possède.

Chez l'héroïne, comme chez les autres personnages qu'on trouve dans ces chansons, l'apparence ne se distingue pas de la réalité. La belle dame s'identifie par ses traits physiques, par son nom, son âge, ses vêtements, sa naissance, sa richesse, ses compagnes, et ses traits de caractère. Tout est orchestré autour du thème central--la description de l'esthétique féminine. Dans cette description la femme apparaît comme le personnage le plus important et le plus réel. Elle prend corps et elle inspire ces poètes à l'amour et à la poésie consacrée à la louange de la beauté de la femme.

---

[45] Quicherat, p. 180.

CHAPITRE III

LA DESCRIPTION DE LA FEMME SELON L'ESTHETIQUE DU MOYEN AGE

Dans ce chapitre on veut examiner l'esthétique féminine au moyen âge et ses rapports avec l'esthétique qu'on trouve dans les romances. "La recherche de la beauté est un sentiment instinctif qui a précédé toutes les théories; l'esthétique, de même que la critique d'art, est, en effet, une science relativement récente, dont le but a été d'expliquer un fait préexistant, de rechercher et de déduire les causes de ce fait,"[1] explique Houdoy dans son étude sur la beauté de la femme. Edgar de Bruyne s'est mis à examiner ce ce fait et à reconstituer l'esthétique médiévale suivant les théories des auteurs et des penseurs dès Boèce jusqu'au XIIIe siècle.[2]

Commençant par les fondateurs, Boèce, Cassiodore, Isidore de Séville, de Bruyne trace le développement philosophique et psychologique du moyen âge: de l'esthétique "hispérique" au "classicisme" de Bède, de l'époque carolingienne à l'époque romane, où se borne notre étude. Il est utile d'examiner ces recherches pour savoir comment elles s'appliquent à la description de la beauté en général et surtout à la description de la beauté de la femme des romances.

---

[1] Jules Houdoy, La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XIIe au XVe siècle (Paris: A. Aubry, 1967), pp. 9 et 10.

[2] Edgar de Bruyne, Etudes d'esthétique médiévale (1946, rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1975), 3 vols.

D'abord, on signale que l'idéal trouvé dans les ouvrages patristiques s'identifie et correspond à l'idéalisation dans les romances, mais ils ne sont pas directement applicables l'un à l'autre. L'idéal esthétique des Pères de l'Eglise se rapporte toujours à la morale et à la vertu qui proviennent de Dieu. Il est pourtant évident que dans les romances il ne s'agit pas de cette conduite morale. Au contraire, les personnages agissent d'une façon qui convient à leurs propres principes moraux où ce n'est que le plaisir charnel qui compte. Ce plaisir ne remonte jamais au divin, mais il reste toujours au niveau mondain. Le monde créé par les poètes des romances est donc loin de la morale religieuse dont parlent les fondateurs de l'esthétique médiévale. Pour réconcilier ces deux mondes, on peut dire que les idées esthétiques qui apparaissent dans les romances se rapportent aux théories de l'esthétique médiévale, mais le poète, créateur humain, présente un monde idéalisé, un paradis mondain peuplé d'un héros parfait et surtout d'une héroïne qui rappelle Eve avant la Chute. La création de ce monde embelli vise à regagner l'idéal. Etant donnée cette perspective, il faut toujours tenir compte que même si les poètes confondent souvent le beau et le bien, ceci ne représente que l'interprétation qui convient à leur intention de revêtir leur monde et leurs personnages d'un caractère idéal. Malgré cette distinction entre l'idéal esthétique et son application, il semble que les idées des poètes des romances sur la beauté aient comme base les ouvrages de l'esthétique médiévale développée par les penseurs chrétiens du moyen âge. On examine alors cette esthétique présentée, analysée et commentée par Edgar de Bruyne.

D'après de Bruyne, l'esthétique de Boèce est "de caractère pythagorico-platonicien."[3] "La beauté," dit de Bruyne, "c'est l'harmonie apparente des membres visibles c'est-à-dire la juste proportion des parties 'en surface.'"[4] De toutes les idées sur l'esthétique qu'on trouve dans l'étude de de Bruyne, il y en a deux qui reparaissent constamment--la proportion et l'éclat. "Un des caractères de la beauté, c'est l'éclat . . . , la splendeur . . . , le rayonnement . . ."[5] dit-il. Et encore, "c'est sur les proportions que se fonde la vision esthétique du monde. Les anciens eux-mêmes l'ont appelée musicale. Mais il est évident que ce terme ici n'a pas du tout la signification moderne: il est simplement synonyme d'esthétique et désigne toute harmonie quelle qu'elle soit."[6] Cette harmonie égale la vie, la raison, et l'amour: "c'est l'harmonie qui unifie les éléments divers, or l'harmonie, c'est la 'vie,' qui, tient ensemble l'organisme et le met bien au-dessus des choses inanimées: l'harmonie, c'est la 'raison' qui crée l'ordre, c'est l''amour' qui fait que les choses se désirent les unes les autres et s'accordent: la beauté est une expression de l'amour et de la raison et de la vie. . . ."[7] Et cette harmonie cause le plaisir.

---

[3] de Bruyne, I, 3.

[4] de Bruyne, I, 5.

[5] de Bruyne, I, 7.

[6] de Bruyne, I, 11.

[7] de Bruyne, I, 8.

> L'harmonie qui se manifeste dans l'homme--musica humana--se rapporte d'abord aux rapports entre le corps et l'âme, ensuite aux relations entre la sensibilité et la raison: elle est aussi la condition essentielle de l'accord ontologique entre le sujet connaissant et l'objet connu. C'est la perception de l'harmonie objective par l'harmonie du sujet qui engendre le plaisir. . . . Percevoir la ressemblance des choses avec soi-même est un acte agréable: on souffre de les sentir opposées à soi et différentes de sa propre structure. . . .[8]

Dans les romances on note les traits que le héros et l'héroïne ont en commun, et combien ils se ressemblent. Les mêmes adjectifs s'emploient souvent pour qualifier aussi bien le héros que l'héroïne, par exemple, "biau," "jone," "cointe," "gai," "loials," "debonaire," "joli," "cortois," et "sage." La rencontre de ces deux êtres est agréable. Il semble qu'ils se reconnaissent par leur beauté physique et par leur désir de s'aimer. D'après Zumthor, "la Rencontre introduit une demande d'amour."[9] La réponse est le plus souvent affirmative, malgré parfois un refus initial (44; 49; 64). Il y a pourtant des refus définitifs (65; 70), mais ils sont rares. Dans ces rencontres on remarque la facilité et la volonté avec lesquelles l'héroïne accepte la présence et l'amour de celui qui l'observait et l'écoutait de loin. Souvent la belle femme n'hésite pas à accueillir l'étranger qui s'approche en lui demandant son amour. L'arrivée de ce futur amant est traitée presque comme la réalisation d'un désir de la part de la jeune femme abusée et négligée par son mari (36). Dans la plupart de ces chansons où il s'agit d'une

---

[8] de Bruyne, I, 26.

[9] Paul Zumthor, Essai de poétique médiévale (Paris: Seuil, 1972), p. 303.

rencontre de deux êtres qui ne se connaissent pas avant, il y a un air d'anticipation chez les futurs amants. On a l'impression que la belle dame attend quelqu'un de beau et d'aimable, pour la délivrer de sa détresse. Et c'est pour cette raison qu'elle accepte si facilement à connaître le bel homme qui s'approche d'elle. Les jeunes "malmariées" des romances donnent leur amour au jeune homme qui le mérite, car la vue seule suffit pour reconnaître son pareil. Le "mal mari" qui est laid et déformé, représente le désordre et la vie disproportionnée, tandis que la rencontre des jeunes amants indique l'harmonie et l'unité des deux personnes qui se voient et s'aiment instinctivement. La chanson numéro 63 où le chevalier et la demoiselle se décrivent de la même façon nous fournit un bon exemple:

> Cors orent gent et avenant,
> et molt tres bien dancoient.
> (63, 9-10)

Selon Boèce: "entre le sujet et l'objet il y a une interaction naturelle. . . ."[10] Ceci s'applique à la rencontre entre le héros, le sujet, et l'héroïne, l'objet des romances du type de la Rencontre.

De Bruyne, en examinant les idées sur l'esthétique de Cassiodore, constate que "le plaisir esthétique est essentiellement le plaisir de la vision. . . ,"[11] ce que Raymond Bayer réitère dans ses remarques sur la théorie du beau chez saint Thomas d'Aquin:

> Les objets nous plaisent ou nous déplaisent grâce à l'intermédiaire d'une sensation visuelle: la vue est le sens esthétique par excellence, tandis que le goût, l'odorat et le toucher sont exclus. Quant à l'ouïe,

---

[10] de Bruyne, I, 27.

[11] de Bruyne, I, 36-37.

> c'est un sens assez suspect au moyen âge . . . ce sont les sensations de vue qui expliquent l'impression esthétique de l'objet, et nous sommes d'ailleurs en plein hédonisme esthétique: c'est l'agrément, le plaisir.[12]

Dans les romances il est souvent question du plaisir éprouvé par les amants qui se voient et s'éprennent de l'amour.

Cortoisement la saluai,
car moult me plaist a acoentier
(70, 21-22)

Ce n'est pas toujours la joie ou la jouissance d'amour dont il s'agit, mais rien que la vue de la belle femme engendre le plaisir du héros:

Forment mi plot a regarder
sa bele bouche et son vis cler.
(50, 7-8)

Et l'ouïe n'y est pas exclue:

m'en vois quant j'oi le chant,
plains de joie en mon corage
et d'amorous pansement.
(39, 14-16)

Quant ces amis ot la parolle oie,
de joie tressaut, li cuers li fremie,
(33, 25-26)

grant desdus fut de l'escoutoir:
(43, 8)

et quant li cuens entent son voloir et son bon,
de joie li tressaut ses cuers en pamoison.
(58, 39-40)

On dirait que le plaisir esthétique se distingue du plaisir qui est le résultat de l'acte sexuel, du "jeu d'amour" qu'on a fait "à son gré." Les personnages qui peuplent ces chansons éprouvent et

---

[12] Raymond Bayer, Histoire de l'esthétique (Paris: Armand Colin, 1961), p. 73.

exprimment le plaisir du beau: "Amis, vostre biautes me plaist molt a retriare" (57, 35). L'ami "cointe et gai" de la jeune dame "embuschie" que le poète rencontre "entre Biaulieu et la neuve abeie" dit: ". . . joie en ai" (65, 56). Le refrain de la chanson numéro 56:

et joie atent Gerars

change à la dernière strophe à:

or a joie Gerars

car il a réussi à gagner la belle Ysabiaus, sa bien-aimée. Et il y a toujours la "malmariée" qui se plaint de ne plus avoir de joie à cause de son mari vilain qui l'empêche d'aimer un autre:

"sire, koie m'ont tolue
felon de malvais pais:"
(39, 42-43)

"ne je n'ai joie ne ris
se de vos ne vient."
(38 43-44)

Bien que les beaux personnages des romances soient stéréotypés et idéalisés, ils représentent de vrais sentiments humains. Ils rient et ils pleurent, ils souffrent et ils jouissent, ils s'aiment si spontanément et d'une telle exubérance qu'on ne peut qu'admirer la fraîcheur poétique et le sens délicat de la nature humaine de ces personnes.

C'est surtout le plaisir charnel dont il s'agit dans ces chansons, mais le spirituel en fait partie. Lorsque le mot "cuers" s'emploie, ce n'est pas toujours pour signifier l'organe physique, qui a la fonction de faire circuler le sang, et qui est le siège de l'amour, mais "cuers" indique aussi le siège de la vie intérieure ou l'âme. Le "cuers" est décrit comme "gai," "fin," "bon," "vrai,"

"verai," ou "joli." Ceci relève l'aspect moral et spirituel du coeur de l'amant. Cassiodore constate que "le plaisir fondamental est le sentiment du bien-être corporel. L'âme, en effet, principe vivifiant du corps aime la chair qu'elle anime, d'un amour inexprimable . . . l'âme est douée d'une sensibilité diversifiée et son plaisir fondamental se spécifie d'après les sens."[13] L'expression de l'âme est inextricablement liée aux sens physiques et à l'expression des sentiments. L'amour peut changer l'état d'esprit d'une personne. Alors que celui qui souffrait auparavant peut jouir d'amour. La jeune héroîne des chansons de toile telle que la bele Aiglentine, qui a le coeur triste, qui pleure et soupire pour son ami, trouve le bonheur quand le preux Henri l'accepte (2). L'amour cause la souffrance ainsi que le plaisir. Et il semble que la souffrance soit une condition presque nécessaire à la rencontre des deux amants. Fréquemment elle précède cette rencontre. Le poète-chevalier, par exemple, entre dans un jardin:

por oblier ma dolor
et por alegier
(38, 5-6)

et il y entend un chevalier et une dame s'avouer leur amour. Un autre:

Ambanoiant l'autre jor m'an aloie,
pancis d'amors ou j'ai mis mon panceir,
(44, 1-2)

Il oublie sa tristesse en rencontrant une

dame seant plainne de grant biauteit,
(44, 9)

Et il lui fait une demande d'amour:

---

[13] de Bruyne, I, 65.

"de mon grant duel me poriez faire joie
s'un petit don me voleiz doneir."
(44, 17-18)

Après avoir fait l'amour, la dame déclare

". . . sire, malaide estoie,
mais vos m'aveiz par vos jeu repasseit."
(44, 34-35)

L'amour cependant transforme l'état émotionnel du souffrant et le guérit. On voit aussi l'idée de l'amour qui porte la joie comme récompense pour avoir tant souffert dans l'absence de l'amant.

"he dex! qui d'amors sent dolor et paine
bien doit avoir joie prochaine."
(57, 6-7)

"deux, tant par vient sa joie lente
a celui cui ele atalente."
(10, 6-7)

L'amour égale la jeunesse, le rire, et la vie. L'absence de l'amour peut avoir des résultats désastreux:

"lasse, pert tout mon jouvent,
et mon chant,
et mon ris."
(51, 29-31)

et cette absence peut même tuer:

"amors m'ocit et tue!"
(39, 10)

"je morai des jolis malz."
(34, 11)

L'amour est une expression de l'âme autant qu'une expression du corps, et la joie qui l'accompagne est dispensée par Dieu.

"sire, deux grant joie vos dont"
(46, 19)

dit "la fille au seignor d'un chastel" au héros qui la trouve "au pie d'un munt."

. . . que dex briement
m'envoit de celi joie,
por qui je sent paine et torment:
(63, 35-37)

est le souhait du poète-chevalier qui entre dans le "vergier" où il voit un chevalier et une demoiselle danser.

Quant à la beauté, dit de Bruyne, en présentant l'esthétique de Cassiodore, "la beauté du corps provient de la beauté de l'âme. Celle-ci est d'abord principe de vie . . . et c'est de cette animation qu'elle tire le sentiment vital, source de tous les plaisirs. L'âme est ensuite principe de conscience et c'est pourquoi elle jouit par tous les sens."[14] Il en suit que si l'âme est belle, le corps ne peut pas être laid. Cassiodore "insiste sur la beauté allégorique des membres humains, source d'un charme mystérieux provenant des nombres et des proportions."[15] Il met l'accent sur "la beauté expressive du corps et du visage."[16] Et, continue-t-il, l'être humain se distingue des animaux par sa beauté. "Seul de tous les animaux, l'homme se tient droit: c'est là sa beauté propre."[17] L'évidence de ce principe dans les romances se trouve dans la description des traits physiques de l'héroïne, qui doit être "lonc et droit" (36, 20). Le "mal mari," par contre, ne peut pas se tenir droit, car il est bossu (35, 25).

---

[14] de Bruyne, I, 70.

[15] de Bruyne, I, 71.

[16] de Bruyne, I, 72.

[17] de Bruyne, I, 72.

Afin de préciser la beauté du corps, Cassiodore signale que

> . . . dans le corps, la tête est la partie la plus belle: dans la tête, rien n'est plus beau que le visage. Or le visage est le miroir de la vie affective et de l'activité libre de l'âme.[18]

La description physique de la belle femme des romances relève le visage comme l'organe le plus important à décrire. Et c'est surtout le teint du visage qui compte:

> visage a.bien couloure
> (29, 15)

> le vis vermeill come serise.
> (56, 57)

A ce sujet les remarques de de Bruyne sur l'esthétique d'Isidore de Séville sont à citer. "Isidore considère la qualité du teint de la peau, de l'aspect superficiel comme l'élément principal de la beauté: tous les autres caractères en dérivent. . . ."[19] Il explique:

> Au sens premier la beauté désigne donc une certaine qualité rosée de la peau. D'où vient cette beauté? De la composition du sang. . . . C'est la qualité de la chaleur vitale qui constitue la qualité du sang: or celle-ci est à l'origine de la beauté et de la santé. . . . C'est du sang que dérivent l'harmonie physiologique de la nature et l'équilibre parfait de l'organisme: c'est le sang qui cause l'absence de pâleur et de frigidité. Puisque le sang qui est la richesse de l'âme ou de la vie est le meilleur dans les jeunes, c'est chez eux que la beauté est la plus apparente.[20]

La romance numéro 62 nous donne un exemple d'une dame qui, en vieillissant, a perdu son bon teint. Le chevalier remarque qu'elle a l'air "mout pale et descoloree," et il lui fait le reproche:

---

[18] de Bruyne, I, 72.

[19] de Bruyne, I, 84.

[20] de Bruyne, I, 83.

"vostre biaus vis ki sembloit flor de lis
est si ales dou tout de mal en pis
k'il m'est avis que me soies emblee."
(62, 13-15)

La dame pourtant comprend que c'est à cause de son âge, car elle ressemble à une vieille, que le chevalier refuse sa demande d'amour.

"Par deu, vassaus, mar vos vint en penser
ke vos m'aves reprove mon eage."
(62, 33-34)

dit-elle. Dans ces chansons en général le héros et l'héroïne sont nécessairement beaux et jeunes. La jeune héroïne qui est décrite physiquement a un teint coloré, clair et sain, ce qui est signe de sa beauté, de sa jeunesse, et de sa bonne santé. On note que dans la description du "mal mari," la seule mention du teint de l'homme laid est qu'il est pâle et de "putes teches a asses" (38, 81). On suppose que puisque ces taches sont visibles, il est possible qu'elles se trouvent sur le visage aussi bien qu'ailleurs sur le corps. Elles sont, en tout cas, indications de la laideur, d'une personne défigurée. Jean Renson constate qu'"une blessure au visage est plus grave qu'ailleurs, moins parce qu'elle atteint la beauté qu'en raison de l'altération qu'elle provoque dans ce qui est le 'miroir de l'âme.'"[21] Ces taches alors désignent beaucoup plus que simplement la laideur physique. Quant à l'âge du mari vilain, il est naturel qu'il soit vieux. Tous ses traits physiques visent au même but: pour montrer que, vu de tous les côtés, cet homme laid est méprisable et détestable, physiquement et moralement.

---

[21] Jean Renson, Les Dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes: étude sémantique et onomasiologique (Paris: Les Belles Lettres, 1962), I, 167.

Isidore de Séville ne parle pas seulement du visage en général, mais il élabore:

> Dans le visage, les yeux sont les organes les plus beaux, non seulement parce qu'ils sont les plus lumineux, mais encore les plus expressifs: ils sont les symboles de l'esprit, c'est-à-dire de la vie la plus haute de l'âme. L'esprit est la cîme ou l'oeil de l'âme, il est donc naturel qu'il se manifeste par le sommet du corps et par l'oeil du visage.[22]

Dans nos chansons, il est vrai que le caractère lumineux et expressif des yeux de la belle femme est relevé. Elle a les yeux "vairs," ce qui indique leur éclat, et "rians," ce qui se rapporte à l'expression affective des yeux.

Lorsque de Bruyne examine l'esthétique d'Alcuin et de Jean Scot Erigène, il signale que le premier "admet . . . , sans la définir et par simple énumération d'exemples, une sensibilité esthétique associée à l'amour du Bien, à l'instinct du bonheur, au désir d'éternité. . . . La belle forme . . . est accompagnée du plaisir sensible de l'oeil, la beauté de Dieu . . . est la source de la félicité éternelle de l'âme. . . ."[23] L'époque carolingienne fait ressortir la vérité de la pensée, continue de Bruyne.[24] C'est l'idéal classique qui importe avant tout; la bienséance et le juste milieu en font partie. Jean Scot Erigène exprime d'ailleurs certaines idées sur l'esthétique qui sont particulièrement pertinentes à notre étude. "La beauté, . . . c'est l'éternel dans les choses . . . c'est aussi la

---

[22] de Bruyne, I, 85.

[23] de Bruyne, I, 195.

[24] de Bruyne, I, 201.

puissance, c'est l'ordre de l'intelligence, c'est la matérialisation du bonheur, c'est la perfection, c'est le symbole de cet équilibre qu'on appelle la vertu, c'est le sourire, c'est le souffle de la vie, c'est ce qui est un, ce qui est vrai, ce qui est bon."[25] Il constate même que "la beauté du monde visible est symbolisée par la femme. La Femme, c'est la sensibilité."[26]

Les poètes des romances s'occupent principalement de la femme et de sa beauté. C'est elle qui est le plus souvent décrite. Les autres personnages n'existent que comme accessoires à l'héroïne. L'étude d'Alice Colby propose plusieurs raisons pour l'apparition fréquente de la femme:

> The relative frequency of the different types of portraits seems to be directly proportional to the amount of functional need for them in the romances. Both handsome men and beautiful women play such important roles that the differences in the number of portraits of each would probably be slight were it not for the fact that the plots of the romances usually require the writers to justify the love of a man for a maid rather than the reverse. . . . Inasmuch as ugly persons are very rarely important characters in the romances, it is hardly surprising that they are portrayed even less frequently than handsome men.[27]

Cette idée de justification de l'amour du héros pour l'héroïne s'applique aussi bien aux romances qu'aux romans dont Colby parle. La chanson numéro 70 en est un exemple.

> "Belle, l'amour ke me sorprent
> vient de vostre fine biaultei,"
> (70, 41-42)

---

[25] de Bruyne, I, 355.

[26] de Bruyne, I, 367-368.

[27] Alice M. Colby, The Portrait in Twelfth-Century French Literature (Genève: Droz, 1965), pp. 100-101.

dit le poète-chevalier à la demoiselle qu'il trouve "seant en l'ombre d'un rozier" (70, 14). Ceci sert à expliquer la conduite du chevalier. Il est naturel qu'il aime cette belle demoiselle qui a

> uns euls por traire cuers de gent,
> bouche bien faite por baisier.
> (70, 16-17)

Il est si attiré par sa beauté qu'il ne peut pas résister à lui demander son amour. Lorsqu'elle lui révèle qu'elle aime un autre, il justifie ses actions en lui disant que la cause en était sa beauté.

En ce qui concerne la fréquence de la description des différents personnages qui apparaissent dans ces chansons, on voit le même ordre que Colby a indiqué dans les romans. La description de l'héroïne domine, suivie de celle du héros, et à la troisième place se trouve la description de l'homme laid. Il faut ajouter pourtant que dans les chansons de malmariée le mari laid a un rôle significatif à jouer, donc, dans ce genre de poème il apparaît aussi souvent que le héros. Et pour l'opposer au héros et pour justifier les actions de sa belle femme, il est plus souvent physiquement décrit.

Une autre raison possible pour expliquer la fréquence de la description de la femme vient des ouvrages théoriques de deux auteurs du XIIe siècle, Geoffroi de Vinsauf, qui, dans son Poetria nova et son Documentum, donne une place importante à la description de la belle femme et non pas à celle du bel homme, et Mathieu de Vendôme, qui, dans son Ars versificatoria, explique que si les poètes s'occupent trop de la beauté du héros, ils risquent de le rendre efféminé. Colby dit:

> In other words, if too much emphasis is placed on the good looks of a young man, he may seem effeminate to the listener.

> Possibly this is the reason why the twelfth-century poets portrayed more beautiful women than handsome men; but . . . the preponderance of descriptions of feminine beauty in all probability results far more from the fact that the comeliness of a maiden was essential to the plot of the story more frequently than the handsomeness of a knight.[28]

A l'époque romane, aux XIe et XIIe siècles, il y a les ouvrages de ceux que de Bruyne appelle les théoriciens du moyen âge--Marbode, Gervais de Melkley, Jean de Garlande, et surtout Mathieu de Vendôme et Geoffroi de Vinsauf. De ces auteurs,

> Marbode ne fait que . . . prolonger [la doctrine carolingienne] en se rappelant la doctrine platonicienne du Timée: le poète doit regarder la vérité naturelle comme le modèle que ses personnages littéraires doivent refléter. Qu'il observe par conséquent les manières d'être et de faire des différents âges et sexes, des caractères et des professions, tels qu'ils se présentent dans la réalité.[29]

Pour élaborer ce que c'est que ce réalisme, de Bruyne explique que "l'imitation artistique n'est pas une répétition pure et simple du réel mais une représentation qui comme représentation s'en distingue consciemment."[30] Et, continue-t-il, "elle est aussi une stylisation, d'après ce que nous dit la doctrine du portrait littéraire. Dans toute réalité l'artiste choisit ce qui est le plus caractéristique. . . ."[31]

Les portraits des personnages qui se trouvent dans les romances sont si stylisés qu'il est difficile de voir les personnes objective-

---

[28] Colby, p. 92.

[29] de Bruyne, II, 31.

[30] de Bruyne, II, 32.

[31] de Bruyne, II, 32.

ment. Mais l'objectivité, semble-t-il, n'est pas le but de cette description chargée d'attributs exclusivement positifs chez le héros et l'héroïne et négatifs chez l'homme laid. Le but principal se rapporte à l'effet du portrait sur celui qui entend le poème. "It is because of its strong influence upon the attitude of a listener that a portrait cannot fail to be functional at least to some degree,"[32] dit Colby.

Dans les romances, il est évident que la description des personnages n'est pas seulement une technique décorative: "There is definite theoretical basis for the fact that the portrait is ornamental as well as functional."[38] Parmi les fonctions de la description, il y a celle de l'éloge ou de la condamnation d'un personnage. Ceci sert à évoquer une certaine réponse de l'auditeur--de sympathie ou d'antipathie--déterminée par le contenu de la description. Selon Edmond Faral, signale Colby, l'admiration et l'horreur sont les principales réactions émotionnelles que les poètes voulaient susciter. C'est pour cette raison que les portraits sont trop exagérés, stylisés et stéréotypés pour être objectifs. Colby explique:

> . . . we find the true portraits, which, because their purpose is praise or censure, cannot by definition be composed of a mixture of flattering and unflattering details or make it unclear whether encomium or denunciation is intended by containing comments that are neither extremely favorable or unfavorable. Moreover, because the things that writers praise tend to be antithetical to those that they blame, the formation of stereotypes was practically inevitable.[34]

---

[32] Colby, p. 100.

[33] Colby, p. 101.

[34] Colby, p. 90.

Dans ses remarques spécifiquement sur la beauté féminine à l'époque romane, de Bruyne dit que "les termes, les images, les procédés de la description nous permettront de tirer quelques conclusions concernant à la fois l'esthétique de l'art et celle de la nature."[35] Quant à la relation entre la beauté et l'amour, "les auteurs mettent la beauté féminine en rapport avec l'amour sous toutes ses formes. L'amour se définit, d'après André le Chapelain, en fonction de la perception ou de la représentation de la forme, c'est-à-dire de la beauté."[36] La perception de la beauté de la femme, qui est indiquée par un verbe comme "voir," "regarder," "ouïr," "choisir" ou "trouver," est essentielle pour l'engendrement de l'amour dont il s'agit dans les romances. Le résultat naturel de cette perception est l'amour. Le héros est mené à l'amour par le moyen de sa perception. La beauté et l'amour s'identifient comme cause et effet. Par conséquent, dit de Bruyne, ". . . partout où le poète doit chanter ou expliquer l'amour, il se voit obligé de décrire la beauté."[37]

Les poètes du moyen âge mettent la description de la beauté au premier plan. Dans son oeuvre, Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, Edmond Faral examine les descriptions de personnes, d'objets et de scènes. Ces descriptions ont pour base des oeuvres théoriques telles que l'Ars versificatoria de Mathieu de Vendôme et le Poetria nova de Geoffroi de Vinsauf. En ce qui concerne la composition de ces

---

[35] de Bruyne, II, 173.

[36] de Bruyne, II, 173.

[37] de Bruyne, II, 178.

descriptions, Faral signale "l'ordre et le plan dans les descriptions de personnes,"[38] qu'il reconstitue en étudiant des exemples, dit-il, car les auteurs n'ont pas de préceptes.

> Un portrait complet comprend deux parties et traits successivement du physique et du moral. Pour la description du moral, la règle est assez lâche et d'ailleurs c'est un point qui est souvent négligé. La description du physique obéit à des lois strictes.[39]

Et il précise que cette description

> . . . porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur les vêtements; et dans chacune de ces parties, chaque trait à sa place prévue. C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre . . . , les jambes et les pieds.[40]

De Bruyne ne nie pas ces constatations de Faral. "Dans la description," dit-il, "il faut suivre un ordre méthodique. . . . Puisque l'art imite la nature, le poète procédéra comme la grande Artiste. Celle-ci forme l'homme membre par membre, depuis la tête jusqu'aux pieds. . . ."[41] En divisant la tête en trois parties--chevelure, front, sourcils; nez, yeux, joues; lèvres, menton, de Bruyne insiste aussi sur l'ordre descendant de la description du corps, mais il distingue la méthode des poètes français du moyen âge de celle des

---

[38] Edmond Faral, Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle; recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge (Paris: Honoré Champion, 1924), p. 72.

[39] Faral, p. 80.

[40] Faral, p. 80.

[41] de Bruyne, II, 179-180.

auteurs latins. Ces premiers "sont plus brefs et plus discrets dans leurs développements, se libèrent parfois de l'ordre trop rigide des détails, se contentent d'un style plus simple, remplacent les réminiscences de la mythologie classique par des allusions aux beaux romans de chevalerie."[42] Selon de Bruyne, les poètes français étaient beaucoup plus libres à suivre ou à diverger des règles que Faral veut admettre.

Alice Colby analyse les remarques de Faral et celles de de Bruyne sur la description de personnes. Elle démontre qu'il y a peu d'évidence dans les exemples français pour ces conclusions. Chez les poètes français un ordre stricte ne s'impose pas. En examinant dix portraits de beaux hommes et vingt-deux de belles femmes, Colby témoigne qu'il y a autant de variations de l'ordre dans lequel les parties du corps sont décrites qu'on ne peut pas établir une règle fixe. De même pour le précepte de de Bruyne de la division de la tête en trois parties décrites dans l'ordre descendant, dit-elle. A l'exception de cinq exemples, cette apparente division et cet ordre ne sont pas évidents. Il existe même un portrait, celui de la fée dans Lanval, où les parties du corps sont décrites dans l'ordre ascendant. Et la description des vêtements ne doit pas absolument suivre celle du corps. La description du caractère de la belle femme apparaît, bien que cette description ne soit pas très détaillée. On conclut alors que les règles de description soulevées par Faral et

---

[42] de Bruyne, II, 184.

par de Bruyne ne s'appliquent pas très bien aux descriptions qu'on trouve dans les ouvrages français.[43]

Afin de définir le portrait, Colby fait la distinction entre le portrait et la description brève, disant qu'il semble que les poètes du moyen âge eux-mêmes, aient reconnu cette distinction, car ils suivaient l'exemple de l'un ou de l'autre. Ou ils décrivaient une personne en quatorze vers ou moins--la description brève--ou ils peignaient un long portrait de la personne qui consistait en vingt-deux vers ou plus--le portrait.[44] Etant donnée cette définition, la description trouvée dans les romances appartient à la description brève et non pas au portrait. A cause de la longueur du poème, les descriptions les plus détaillées varient de sept à dix vers (29; 52; 70). Il n'est pas rare que la description d'un personnage, y comprise celle de l'héroïne, soit soutenue dans deux, trois ou quatre vers du poème (21; 36; 37; 40; 41; 46; 56; 72), mais dans la plupart des romances, on ne voit que deux ou trois détails qui servent à décrire les traits physiques ou les traits de caractère de la personne. Il est difficile de discerner un ordre des détails donnés sur les parties du corps, parce que les descriptions sont en général trop courtes. Fréquemment, les traits physiques et les traits de caractère se mêlent, par exemple:

> la douce, le bele au vis cler.
> (29, 13)

> mult estoit bele et polie,
> (49, 9)

---

43 Colby, pp. 5-8.

44 Colby, pp. 3-5.

La description des vêtements ne consiste qu'en deux ou trois détails qui indiquent le nom du vêtement, l'étoffe, la couleur, et comment ce choix de vêtement intensifie la beauté de la belle femme.

> Cointement et bel   estoit atirie
> (65, 12)

> Vestue fu la dame par cointise:
> (56, 55)

> en blanc chainse et en ver mantel.
> (46, 16)

> La moienne par badour
> fu vestue au tens d'este
> d'un riche drap de colour,
> d'un vert qui fait a louer.
> en avoit robe et mantel
> (21, 19-23)

La chanson numéro 28 met l'accent sur la description des vêtements de la demoiselle, progéniture du rossignol et de la sirène. Cette description qui est soutenue dans deux strophes sur sept, domine les traits physiques et moraux de l'héroïne. Ailleurs, dans d'autres chansons, la description des vêtements ne joue qu'un rôle complémentaire aux autres traits du personnage.

Quoique les romances ne contiennent pas de vrais portraits, il est utile de voir la composition du portrait, la technique descriptive employée, les formules et les théories sur lesquelles la description de personnes se base. Si on compare le contenu des descriptions dans les romances à celui qu'on trouve dans d'autres genres littéraires de l'époque, la similitude y est évidente.

Pour esquisser la belle femme des romances, on voit qu'elle est belle et jeune, de haute naissance, riche et bien habillée. Elle a les cheveux blonds, rarement bruns, les yeux "vairs" et riants, le

corps bien fait, le visage clair, le teint rosé. Elle est jolie, cointe, polie, simple, sage, débonaire, gente, gaie, plaisante, coie, douce, loyale, avenante, courtoise, et renvoisie. Quant à la couleur de ses cheveux, il y a deux tendances, les blonds et les bruns. D'après Marcel Françon dans son étude sur l'esthétique de la femme au XVIe siècle, "la poésie courtoise et aristocratique du moyen âge choisit presque toujours, pour leur donner le premier rôle, des femmes blondes aux yeux "vairs et riants, aux sourcils noirs et voûtés, . . . la poésie populaire, au contraire donne la première place aux sades, douces, plaisantes, gentilles brunettes."[45] Dans les romances les deux types de femmes existent, mais il serait difficile d'établir ce caractéristique comme critère pour distinguer entre la poésie courtoise et la poésie populaire. Des critiques comme Alfred Jeanroy, Gaston Paris, et Edmond Faral, parmi d'autres, s'occupaient beaucoup de la question de différents genres poétiques et de leurs origines. On trouve pourtant qu'un examen de leurs théories ajouterait peu à notre étude.

Afin de démontrer la ressemblance du contenu de la description de l'héroïne des romances à celui qu'on rencontre dans la description des héroïnes des autres ouvrages importants du XIIe et du XIIIe siècles, on cite quelques portraits ici. Il s'agit de quatre héroïnes des Lais de Marie de France,[46] de Blancheflor de Floire et Blancheflor,[47] de

---

[45] Marcel Françon, Notes sur l'esthétique de la femme au XVe siècle (Cambridge: Harvard University Press, 1939).

[46] Jean Rychner, éd., Les Lais de Marie de France (Paris: Honoré Champion, 1968).

[47] Margaret M. Pelan, éd., Floire et Blancheflor (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1956).

Dame Oiseuse du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris,[48] et de Nicolette d'Aucassin et Nicolette.[49]

Chez Marie de France l'héroïne d'Equitan est décrite ainsi:

La dame ert bele durement
E de mut bon affeitement
Gent cors out e bele faiture,
en li former uvrat Nature
Les oilz out veirs e bel le vis,
Bele buche, neis bien asis;
El rëaume n'aveit sa per!
(Equitan, 31-37)

Il n'est pas étonnant qu'Equitan, le roi de Nantes, s'éprenne de cette femme. On rencontre ici le motif que la femme décrite est sans pareille et que sa beauté est un chef-d'oeuvre de la Nature.

De la jeune Fresne, le poète dit:

Quant ele vint en tel ée
Que Nature furme beuté,
En Bretaine ne fu si bele
Ne tant curteise dameisele;
Franche esteit e de bone escole,
E en semblant e en parole.
Nuls ne la vit que ne l'amast
E merveille ne la preisast.
(Fresne, 235-242)

L'un des portraits le plus détaillé dans les Lais est celui de la fée qui aime Lanval:

Dedenz cel tref fu la pucele;
Flur de lis e rose nuvele,
Quant ele pert al tens d'este
Trespassot ele de beaute.
. . . .
Mut ot le cors bien fait e gent!
Un chier mantel de blanc hermine,

---

[48] Félix Lecoy, éd., Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et Jean de Meun (Paris: Honoré Champion, 1965), t. I.

[49] Mario Roques, éd., Aucassin et Nicolette, chantefable du XIIIe siècle, 2e éd. (Paris: Honoré Champion, 1975).

Covert de purpre alexandrine,
Ot pur le chaut sur li geté;
Tut ot descovert le costé,
Le vis, le col et la peitrine:
Plus ert blanche que flur d'espine!
(Lanval, 93-96, 100-106)

Lorsque cette amante du chevalier arrive à la cour d'Arthur et se révèle afin de sauver Lanval, tout le monde s'émerveille de sa beauté:

Ele iert vestue en itel guise
De chainse blanc et de chemise
Que tuit li costé li pareient,
Ki de deus parz lacié esteient.
Le cors or gent, basse la hanche,
Le col plus blanc que neif sur branche;
Les oilz ou vairs et blanc le vis,
Bele buche, neis bien assis,
Les surcilz bruns e bel le frunt,
E le chief cresp e aukes blunt
Fils d'or ne gette tel luur
Cum si chevel cuntre le jur!
Sis manteus fu de purpre bis;
Les pans en ot entur li mis.
(Lanval, 559-572)

Il est apparent que plus de détails sont relevés dans ces descriptions que dans celles des romances La "hanche" et le "col" ne sont jamais ni indiqués ni décrits dans nos chansons. L'aspect brillant des cheveux blonds de l'héroïne est important dans les romances, mais il n'est jamais si éclatant que dans la comparaison avec un fil d'or.

Une autre "belle pucelle," Guilliadun, amante d'Eliduc, est décrite ainsi par la femme d'Eliduc qui la découvre dans une chapelle:

El vit le lit a la pucele
Ki resemblot rose nuvele;
Del cuvertur la descovri,
E vit le cors tant eschevi,
Les braz lungs e blanches les meins,
E les deiz greilles, lungs e pleins.
(Eliduc, 1011-1016)

Par conséquent, l'épouse comprend la douleur de son mari qui aime cette belle demoiselle qu'il croit morte.

Au sujet de la description des personnages dans les Lais, Ernest Hoepffner signale les oeuvres précédentes telles que le Roman de Thèbes et le Brut de Wace qui ont influencé Marie de France. "Le portrait féminin est chose à peu près inconnue à la chanson de geste,"[50] dit Hoepffner. Dans le Roman de Thèbes, "l'effort du poète porte surtout sur ces portraits humains, les personnes et leurs vêtements."[51] Selon lui, "l'auteur de Thèbes est le premier, semble-t-il, à faire des portraits minutieux et détaillés, au moins de certains de ses personnages."[52] Et c'est ce procédé qui mènera aux blasons des poètes de la Renaissance. "La contribution de Wace, ce sont avant tout ses descriptions personnelles,"[53] continue Hoepffner. Et Wace devient le modèle littéraire des grands romanciers courtois--Chrétien de Troyes, Thomas d'Angleterre, et Marie de France. En ce qui concerne les portraits dans les Lais de Marie de France, Hoepffner dit que les descriptions dans Lanval sont ornementales, mais "elles ont aussi une fonction organique: elles sont là aussi pour rehausser les moments décisifs de l'action."[54] Lanval nous fournit le portrait complet de la dame, y comprise la description de son cheval.

L'auteur de Floire et Blancheflor énumère et décrit soigneusement chaque détail du corps de son héroïne, Blancheflor--les jambes:

---

[50] Ernest Hoepffner, Les Lais de Marie de France (Paris: Nizet, 1959), p. 20.

[51] Hoepffner, p. 21.

[52] Hoepffner, p. 20.

[53] Hoepffner, p. 36.

[54] Hoepffner, p. 67.

Greve avoit droite et bien menee
(2640)

les yeux:

Elz avoit clers, vairs et rianz,
Plus que jame resplendissanz.
(2642-2643)

le visage:

Sa face iert de coulor de rose
Et plus clere que nule chose.
(2648-2649)

les narines:

Les narilles avoit mielz fetes
Que s'il fussent as mains portretes.
(2650-2651)

la bouche:

Bouche ot bien fete par mesure;
Mieulz ne la sot fere Nature,
(2652-2653)

les lèvres:

Levres pour bien beisier grosetes
Et selonc mesure espessetes.
(2656-2657)

les dents:

Les denz avoit petiz, serrez,
Blans comme yvoires reparez.
(2658-2659)

l'haleine:

De sa bouche ist sa doce alainne,
Vivre en puet en une semainne:
(2660-2661)

le cou et le menton:

Le col ot tel et le menton
Con convient a l'autre facon.
(2664-2665)

la chair:

> La char avoit toute plus blanche
> Que n'est la fleur deseur la branche.
> (2666-2667)

le corps:

> De cors est ele tant bien fete
> Con s'ele fust as mains portrete;
> (2668-2669)

les mains et les doigts:

> Blanches mains ot et grelles doiz,
> Lons par mesure, formez droiz.
> (2670-2671)

Dans ce portrait l'auteur indique deux fois l'idée que l'héroïne a l'air d'avoir été dessinée à la main. Elle est si parfaitement faite, d'une beauté si exquise qu'il semble qu'elle ait été créée par le grand Artiste parfait. De Bruyne, en présentant l'esthétique de Boèce, dit que le mot "ars" a une double signification: "l'art est la science des règles qui régissent la création, il est aussi, grâce aux 'mains' qui transforment la matière, fabrication de formes harmonieuses."[55] Cette idée de la formation à la main d'une belle créature semble se rapporter à l'image d'une sorte de Pygmalion ou Dieu.

Dame Oiseuse, qui ouvre au poète la porte du verger, est décrite par Guillaume de Lorris avec la même perfection et méticulosité de détails que Blancheflor. Selon son portrait, Dame Oiseuse a les cheveux blonds, la chair tendre, le front brillant, les sourcils arqués, le nez droit et bien fait, les yeux "vers come faucons,"

---

[55] de Bruyne, I, 32.

l'haleine douce et "savoree," la "face blanche et coloree," la bouche "petite et grossete," une fossette au menton, le cou "de bone moison," la chair douce, la gorge blanche, le corps "bien fet et dougie" (le Roman de la Rose, I, 522-546)

> il n'esteust en nule terre
> nul plus bel cors de fame querre.
> (547-548)

conclut le poète. Cette demoiselle merveilleuse porte un chapeau de roses toutes fraîches, tient un miroir à la main, et pour garder la blancheur de ses mains elle porte des gants blancs. Ses vêtements aussi sont décrits:

> Cot ot d'un riche vert de Ganz,
> cosue a lignel tot entor.
> (562-563)

Elle est d'une beauté parfaite. Tous ses traits physiques, tous ses gestes, ses paroles, ses expressions, et ses vêtements combinent pour faire le portrait complet de cette belle héroïne de Guillaume de Lorris.

Enfin, on signale le portrait de Nicolette, héroïne énergique et rusée de la "chantefable," Aucassin et Nicolette, qui date probablement du XIIIe siècle:

> Ele avoit les caviaus blons et menus recercelés, et les ex vairs et rians, et le face traitice, et le nes haut et bien assis, et lé levretes vremelletes plus que n'est cerisse ne rose el tans d'esté, et les dens blans et menus; et avoit les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure ausi con ce fuissent deus nois gauges; et estoit graille par mi les flans qu'en vos dex mains le peusciés enclorre; et les flors des margerites qu'ele ronpoit as ortex de ses piés, qui li gissoient sor . le menuisse du pié par deseure, estoient droites noires avers ses piés et ses ganbes, tant par estoit blance la mescinete.
> (Aucassin et Nicolette, 19-28, p. 14)

Toutes ces héroïnes, y comprises celles des romances, se ressemblent. Leurs traits physiques jouent un rôle plus important que leurs autres attributs. L'héroïne des romances ne diffère que dans la brièveté de sa description. La narration dans ces chansons, dont la plupart sont de caractère narratif, est raccourcie ainsi que la description. Donc, on n'a que des aperçus fugitifs des personnages. Mais cela suffit pour établir leur vraisemblance. Le peu de détails descriptifs qu'on a sur chaque personnage n'est pas à négliger. L'héroïne se distingue des autres personnages par la fréquence de sa description et par le nombre de détails descriptifs donnés. Tout ensemble, ses traits physiques, son nom, son âge, sa naissance, ses vêtements, sa richesse, ses compagnes, et ses traits de caractère forment un réseau de qualités qui servent comme modèle pour son portrait. Incomplet comme il est, on voit sa version plus ou moins complète dans d'autres ouvrages de l'époque, par exemple, les romans de Chrétien de Troyes, comme le témoigne Colby, le Roman de la Rose, et les romans dits "idylliques"[56]--Floire et Blancheflor et Aucassin et Nicolette. Dans ces portraits, les idées esthétiques qui se développaient et se répandaient des l'ère de Boèce jusqu'au XIIIe siècle se trouvent mises en pratique.

Parmi ces idées, on répète, il y en a deux qui éclipsent les autres en éclat: la beauté, c'est l'harmonie, l'équilibre ou le juste milieu, et c'est aussi et surtout la lumière. D'après Boèce, explique de Bruyne, "toute beauté se manifeste comme un équilibre où

---

[56] Myrrha Lot-Borodine, Le Roman idyllique au moyen-âge (1913, rpt. Genève, Slatkine Reprints, 1972).

s'harmonisent la stabilité et le mouvement, l'identité et la variété, le massif et le léger, le grave et l'aigu, l'égal et l'inégal, l'un et le multiple."[57] Quant à l'idée de la lumière, de Bruyne amplifie ce thème chez Isidore de Séville: "la couleur elle-même n'est pas autre chose que lumière et pureté, elle est du soleil emprisonné, de la matière purifiée. . . ." Et, plus tard, il cite M.F. Chambers: "'The one characteristic admiration of the mediaeval mind was brilliance. . . . In the eyes of a mediaeval author, beauty signified the brightness as a variety of colors, the glitter of gold and jewelry. . . .'"[58] En principe, de Bruyne ne nie pas la notion que la beauté consiste en "gold and glitter," "mais il serait absolument faux de dire qu'il [le moyen âge] s'est borné à cette esthétique primitive," dit-il, car "il faut . . . intégrer cette esthétique de la beauté brillante dans un ensemble plus vaste."[59] Jean Frappier, dans sa communication, "Le Thème de la lumière de la Chanson de Roland au Roman de la Rose" cite de Bruyne (t. III, ch. 1):

> La lumière est une donnée simple. . . . Si la proportion confère à toutes choses l'harmonie et l'ordre, la lumière leur donne la "noblesse," propriété transcendantale. . . . La lumière est la source de la beauté. . . . "Ce qui constitue la perfection et la beauté des choses corporelles, affirme Robert Grosseteste, c'est la lumière. . . ." "Voir, dit il encore, n'est autre chose que la rencontre harmonieuse de deux lumières, celle du monde physique et

---

[57] de Bruyne, I, 21.

[58] de Bruyne, II, 69.

[59] de Bruyne, II, 71.

celle de la conscience. . . . La lumière est la chose dont la présence engendre le plus de joie. . . ." Elle est à la fois énergie, couleur, splendeur. . . .[60]

Beaucoup de descriptions se rapportent à l'idée de la lumière. Il ne s'agit pas seulement des descriptions de personnes, mais aussi des descriptions de la nature et de la saison. Selon Frappier:

> . . . on s'explique ainsi beaucoup mieux que revienne si fréquemment dans la poésie d'oc et d'oïl la description du renouveau et de la "reverdie" où la joie de la nature se trouve à l'unisson avec la joie d'aimer dans le coeur du poète. . . . La joie causée par la lumière du matin en avril ou en mai est le motif à la fois naïf et stylisé de ce qu'on appelait parfois "le premier vers," la première strophe d'une chanson.[61]

Dans les romances on note que le temps printanier est souvent relevé:

c'est en mai au mois d'este
(52, 1)

Quant noif remain et glace funt,
qe resclarcissent cil ruissel
et cil oisiel grant joie funt
por la docor del tens novel,
(46, 1-4)

Quant li douz tans rasouge,
a douz mois d'avril entrant,
(39, 1-2)

Quant se vient en mai   ke rose est panie
(33, 1)

En mai au douz tens nouvel,
que raverdissent prael,
(27, 1-2)

---

60 Jean Frappier, "Le Thème de la lumière, de la Chanson de Roland au Roman de la Rose," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises, mai 1968, No. 20, 102-103.

61 Frappier, p. 102.

Le matin aussi prend une place importante dans ces chansons:

Je me levai ier main matin
un pou devant soleil luxant;
(43, 1-2)

Un petit devant le jor
me levai l'autrier
(38, 1-2)

Per une matineie en mai
(70, 1)

"Toujours dans la poésie du Moyen Age," continue Frappier, "la lumière idéalise, spiritualise; . . . elle est celle du matin et du printemps, signifiant la jeunesse du monde et l'espoir d'un renouveau. . . ."[62] Dans nos poèmes en général, il y a aussi un lieu printanier, c'est-à-dire les jardins et les vergers, les berges d'une rivière, la plaine, la fontaine qui se trouvent si souvent dans nos chansons, ceux qu'on appelle les loci amoeni.[63] "Pour ne mentionner que l'essentiel, il [le locus amoenus] comprenait une prairie, ou un jardin, ou un verger, ou un coin de forêt, une fontaine sous un arbre, un ruisseau, une rivière où dansent des clartés, des fleurs, des oiseaux dont le chant cause un ravissement, des plantes odoriférantes, des essences rares, à la fois du soleil, de l'ombre et de la fraîcheur."[64] Ce qui importe ici, c'est encore et toujours la lumière, car, dit Frappier, "le paysage idéal est inconcevable sans la matinée de printemps, d'un printemps qui ne finit pas."[65] La

---

[62] Frappier, p. 105.

[63] Cf. E.R. Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages (1948, trans.; New York: Pantheon, 1953).

[64] Frappier, pp. 110-111.

[65] Frappier, p. 111.

lumière, c'est "le principe de la beauté, de la joie et du bonheur que symbolise le locus amoenus."[66]

A propos de la beauté humaine, Frappier commente: "Si le portrait idéal relève au Moyen Age d'une esthétique de la proportion, il se rattache aussi, non moins que le paysage idéal, à une esthétique de la lumière."[67] Il est clair que dans les descriptions de l'héroïne des romances, c'est la lumière qui domine. Les cheveux blonds, le visage clair, le teint rosé, ou blanc et frais, les yeux "vairs," les vêtements de couleurs éclatantes, tous ensemble rehaussent l'idée de la lumière. L'amour aussi, c'est la lumière.

> ele resemble a tous ceus
> de paradis
> (52, 42)

dit le poète. C'est la perception et la pénétration de cette lumière qui entre dans le coeur. La lumière cependant indique aussi bien la vie intérieure de l'être humain. On dirait que les personnages des romances ne peuvent pas masquer leur âme. L'apparence physique est nécessairement signe de leur vie intérieure. Dans les descriptions des trois personnages principaux, le héros, l'héroïne, et le mari vilain, on voit à la fois l'extérieur et l'intérieur de l'être décrit. S'il est beau, il en suit qu'il a bon caractère, qu'il ne peut éprouver que de bons sentiments, qu'il n'agit que d'une façon digne et admirable.

Il est pourtant significatif que la description de la belle femme et de l'homme laid se concentre principalement sur les aspects

---

[66] Frappier, pp. 111.

[67] Frappier, pp. 111-112.

physiques. De là procèdent les autres attributs de la personne, aboutissant à l'esthétique essentielle de la femme et de son antithèse. Ensemble, la beauté parfaite de la femme, la laideur parfaite de l'homme vilain, visent à un portrait plus ou moins vrai de l'âme de cette personne. Le beau et le bien se distinguent du laid et du mal. Dans les romances, cette division du monde en deux parties, en noir et en blanc, est manifeste. On admire la beauté, propriété principale de la femme dont les compagnes et le héros ne sont que des extensions de la figure dominante dans ces chansons. Et on déteste la laideur représentée par le "mal mari." Ces descriptions, basées sur les théories esthétiques du moyen âge, révèlent clairement les intentions de leurs auteurs qui louent la beauté et l'amour et blâme la laideur et méchanceté. Dans ces chansons, en somme, on dirait que "le beau ne se définit pas, il se voit."[68] Et quelle joie cette vision apporte! C'est l'art sensuel qu'on rencontre dans ces poèmes qui présentent des types vivants de belles femmes qui ne cessent jamais de nous éblouir de leur beauté.

---

[68] de Bruyne, II, 77.

CONCLUSION

Ces romances ne peuvent que susciter un vif intérêt chez le lecteur moderne. Celui qui est non initié à la poésie médiévale s'étonnerait peut-être du système exact et raffiné employé par les poètes pour provoquer une réaction voulue, l'éloge ou la condamnation du personnage qui est présenté. Que ce soit dans la description des personnages, du paysage (le lieu printanier) ou du temps (matinal et printanier), chaque élément descriptif a son rôle décoratif et fonctionnel. Dans ces chansons, l'image auditive et surtout l'image visuelle créées par les poètes sont remarquables. Un examen scrupuleux des éléments et des techniques descriptifs est pour cette raison très utile. Notre tâche de reconstituer le portrait de la belle femme qui apparaît dans les romances est cependant réalisable.

La poésie médiévale n'a inventé ni la femme ni l'amour, mais, en présentant ces deux sujets, en chantant leur vertu et leur beauté, elle "a conféré à la dame le prestige d'une déesse, elle a restauré à sa manière la dignité de l'autre sexe et contribué, au moins provisoirement, à enrichir la mentalité médiévale d'un certain respect de la féminité. . . ."[1]

Que l'on en fasse autant!

---

1 Payen, p. 422.

BIBLIOGRAPHIE

Bartsch, Karl. Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles (Altfranzösische Romanzen und Pastourellen). 1870. rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1973, Livre I.

Bayer, Raymond. Histoire de l'esthétique. Paris: Armand Colin, 1961.

Bruyne, Edgar de. Etudes d'esthétique médiévale. 1946. rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1975, 3 vols.

Colby, Alice M. The Portrait in Twelfth-Century French Literature. Genève: Droz, 1965.

Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. 1948, trans. New York: Pantheon, 1953.

Faral, Edmond. Les Arts poétiques du XIIe et de XIIIe siècle; recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge. Paris: Honoré Champion, 1924.

-------------. "Les Chansons de toile ou chansons d'histoire," Romania, 69 (1946-47), pp. 433-462.

Françon, Marcel. Notes sur l'esthétique de la femme au XVIe siècle. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1939.

Frappier, Jean. La Poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1963.

--------------. "Le Thème de la lumière, de la Chanson de Roland au Roman de la Rose," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, No. 20 (mai 1968), pp. 101-124.

Goddard, Eunice R. Women's Costume in French Texts of the Eleventh and Twelfth Centuries. Baltimore: The John Hopkins Press, 1927.

Hatzfeld, Helmut A. "Esthetic Criticism Applied to Medieval Romance Literature," Romance Philology, 1 (1947-48), pp. 305-327.

Heinerman, Theodor. "Die grünen Augen," Romanische Forschungen, 58/59 (1947), pp. 18-40.

Hoepffner, Ernest. Les Lais de Marie de France. Paris: Nizet, 1959.

Houdoy, Jules. La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XIIe au XVe siècle. Paris: A. Aubry, 1867.

Jeanroy, Alfred. Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge: études de littérature française et comparée suivies de textes inédits. 1867, 4e édition. Paris: Champion, 1965.

Joly, Raymond. "Les Chansons d'histoire," Romanistisches Jahrbuch, 12 (1961), pp. 51-66.

Lecoy, Félix, éd. Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Paris: Honoré Champion, 1965, t. 1.

Lot-Borodine, Myrrha. Le Roman idyllique au moyen âge. 1913, rpt. Genève: Slatkine Reprints, 1972.

Ott, André G. Etude sur les couleurs en vieux français. Paris: Emile Bouillon, 1899.

Payen, Jean-Charles. "Figures féminines dans le roman médiéval français," dans Entretiens sur la Renaissance du XIIe siècle. Paris: Mouton, 1968.

Pelan, Margaret, éd. Floire et Blancheflor. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1956.

Quicherat, J. Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Paris: Hachette, 1877, chapitres VII-VIII.

Renson, Jean. Les Dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes: étude sémantique et onomasiologique. Paris: Les Belles Lettres, 1962, 2 vols.

Roques, Mario, éd. Aucassin et Nicolette, chantefable du XIIIe siècle. Paris: Honoré Champion, 1975.

Rychner, Jean, éd. Les Lais de Marie de France. Paris: Champion, 1968.

Verrier, Paul. "Bele Aiglentine et Petite Christine," Romania, 63 (1937), pp. 354-376.

Zumthor, Paul. Essai de poétique médiévale. Paris: Seuil, 1972.

-------------. "La Chanson de Bele Aiglentine," Travaux de Linguistique et de Littérature, 8, No. 1 (1970).

-------------. Langue et techniques poétiques à l'époque romane. Paris: Klincksieck, 1963.